



Title: "Foreword: The cultural market of traditions"

Author: Vintilă Mihăilescu

How to cite this article: Mihăilescu, Vintilă. 2008. "Foreword: The cultural market of traditions". *Martor* 13: 11-14.

Published by: Editura MARTOR (MARTOR Publishing House), Muzeul Țăranului Român (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-13-2008/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

Martor is indexed by EBSCO and CEEOL.

Foreword

The cultural market of traditions

Vintilă Mihăilescu

Tradition has to be distinguished from *custom* – Eric Hobsbawm claims at the very beginning of his celebrated text about „inventing traditions“ (Hobsbawm, 1983: 2). In this vein, it is not with „customs“ that we will be concerned in the following papers, but with tradition(s). Our interest will not be turned toward the so-called „traditional societies“ (which we prefer to call *customary societies* – Mihailescu, 2003), but will focus on present day modern societies (mainly Romania) and their ways and reasons of producing and handling here and now what they explicitly consider to be (their) „traditions“.

The cultural creationism of tradition

But, if they are different from customs, where do traditions come from?

The „traditionalist“ answer would be – and actually is – that they are just there, they always have been there, and what we have to do is just to be aware of this „fact“ and collect them, promote them, conserve them, love them – or, if we prefer, hate them. In fact, traditions are relatively young, born while *Modernity* was trying to overthrow *Tradition*, the tradition of the *Old Regime*. As epiphanies of the Past, traditions were then invented in order to recapture this past modernity was rejecting, and to offer some

(s)elective roots to the young nations. Even a militant contractualist like Ernst Renan was convinced that nations could not survive without a selective heritage of their common past and one kind or another of the cult of the ancestors that free citizens would share in order to really make the nation work (see Poutignat and Streiff-Fenart, 1995: 36-37). Eventually using still existing or remembered customs as their raw material, traditions thus emerged in all modern nations as inevitable components of their very modernization process. Dismissed politically, the past had to be brought back in a domesticated way for the sake of the political functioning of the very world that has turned its back to Past and Tradition.

But if modernity in general indeed needs traditions in order to get rid of Tradition, different modern nations and modernizing social actors do not use them always and everywhere in the same way. Because of different contexts and histories we can not evoke here, different societies, different people and/or different elites have a more „fundamentalist“ approach to traditions we may call *traditionalist*. As militant ideology, this traditionalism is a reactive worldview, trying to offer a more or less transcendent then practical solution to a *mal de modernité* of a kind or

Martor, XIII – 2008, **Artercraft market**

another – and changing its rhetoric according to the shifting moods of this feeling. In this respect, traditions are not just past events worthy of being remembered, but the pure and essential Past which has to be reproduced in order to make life worth living – or, at least, to soothe the injuries of modern life. This ontology of tradition is usually backed up by nation-building ethnologies (Stocking, 1982), offering the methodological counterpart of traditionalism. Instead of the Durkheimian kind of „social facts“ social sciences are used to study, they build and promote the *sui generis* category of *traditional facts* (Mihăilescu, 2007: 248). To study such a „traditional fact“ means, in this respect, to perceive and treat a social fact as an old and original phenomenon and, in the same time, as part and parcel of present social life, in the way of „a natural object“ (Bauman, 1992: 31). The „cultural survivals“ of evolutionist anthropology are thus turned to „cultural livings“.

Usually standing for historical disciplines, these national ethnologies thus replace, to a large extent, history with mythology (Bausinger, 1993). They are, in a way, the scientific equivalent of creationism, introducing traditions in the „great chain of being“, as part of the „plenitude“ the world enjoys according to this vision (Lovejoy, 1936). In this view, the contrary of „tradition“ was – and still is – perceived as being „innovation“, this opposition going hand in hand with another couple, „authentic“ and „kitsch“ (e.g. Bâtcă, 2000-2002). In other words, real traditions are *ipso facto* authentic, any innovation leading more or less necessarily to kitsch, i.e. non-value. And only true experts can make an accurate value judgement in this respect.

It is no surprise then that the priests of this cultural creationism feel that nothing is superfluous and nothing should be replaced in this world of traditions, for the very sake of the Nation – and, of course, for their own sake... The labeling of traditions turns thus, also, to a power discourse, legitimating true folk products and producers.

Traditions as process

„The concept of ‘invented traditions’ – Hobsbawm remembers – started to interest some historians in the 1970s. They were impressed by the fact that some new social practices, ritualized or symbolically expressed, explicitly produced in a short and datable period, were claiming continuity with the past. (...) We tried to show that these innovations hidden beyond the appearance of an ancient origin were not rooted in what the theories of modernization call ‘traditional societies’ but were part and parcel of the present societies.“ (Hobsbawm, 2004: 7) Instead of a perpetual reproduction of immemorial products of „traditional societies“, this new paradigm was approaching „traditions“ as inventions of the modern societies in their effort to deal with their past. In doing so, „the ‘invented traditions’ were introducing a new historicity“ (Dimitrijevic, 2004: 10), challenging the old „cultural creationism“ in the way evolutionism had opposed classical creationism time ago.

But not every change in the realm of what we call traditions should be considered under the label of „invented traditions“. Dejan Dimitrijevic is reminding us that „the frequency (of this notion) goes sometimes hand in hand with the lack of precision of its use. It is emptied out of its sociological and historical meaning: coined in order to handle the discontinuities and breaches produced by modernity, it is turned to some extent into a common place of the perpetual change of societies“ (idem: 9). Nor should this new category of „invented“ traditions be opposed to the „traditional“ traditions, thus building a new dichotomy. The actual display of traditions is not always and entirely a story of bridging the gap, discontinuity and continuity, remembering and inventing being intermingled in much more complex and diverse ways.

What should be then retained in first place is, probably, the approach of traditions as *process* (see also Constantin, 2007: 14), with its manifold negotiations between top down discourses

and constraints and bottom up practices and needs. In this view, classical taxonomies of folk artists and folk products could be opened up, overcoming such misleading questions like *are these still real folk artists?* or *are these products still really traditional?* Interest and research could then follow the social dynamics of traditions, describing and trying to understand just what is going on.

Market and the „democratization“ of traditions

A main trend of this process of traditions in present societies is its large democratization and marketisation. Traditions are less and less the interplay of only a bench of village based local elites of folk artists and a kind or another of national elites legitimating the „true“ traditions. The scene of traditions is opening up to more and more actors and its public is shaped by delocalized markets open to every kind of buyers. In this respect, the „peasant artisans“ Paul Stahl (1969) was speaking about in the 1960s, for instance, tend to become a residual category, much too restrictive in order to describe who the producers of folk art really are. This is due first of all to the death and dying of „peasant societies“. But also to the fact that other categories of people are getting involved, full or part time, in the creation of traditional artifacts. In a present day artisan fair one can thus meet actors ranging from entitled artisans, belonging to identifiable professional genealogies, to young village people trying to make a living as craftsmen after their failure in town or abroad, school teachers making some pocket money out of local traditions, or even young artists (re)discovering the beauty (and market value) of folk arts.

Asking such participants at folk fairs about their formal employment, Marin Constantin got a much longer list of professions of the actual „artisans“: „Among such professions are those

of ‘miner’ (APC, DC), ‘public administration student’ (AT), ‘medical assistant’ (DG), ‘printer’ (DM), ‘art-faculty technician’ (SB), and ‘turner’ (TBus). Sometimes, artisans of today describe their ‘folk’ practice as a consequence of the post-1989 economic restructuring in the national industry (such as the ex-milling-machine operator AR, the ex-engineer ZMB, and the ex-marble processing foreman SF). (Constantin, op. cit.: 24)

The gender structure of artisanship is also opening up, women being allowed in such manly professions as pottery and turning some household women’s products such as textiles into commodities, and competing on the market. No wonder that all this „democratization“ is confusing for the „peasant artisans“ who are not only in competition with all these new comers, but also feel challenged in their own status and turn to the state for protection: „We artisans are fairly disoriented because of the lack of [official] recognition (...) A law in the parliament should be passed to mention us in the state register of professions“ – one such artisan claims (apud Constantin, op. cit.: 22). In fact, this feeling of dismissing is part of a broader phenomenon: the marginalization and „political weakness of (all) those whose competence is specifically local“ (Herzfeld, 2004: 2).

In its turn, the state is also multiplying the sources of legitimacy by creating new laws and commissions aimed to frame the folk production. On a lower scale, ethnographic museums and county commissions of folk creation are all competing to impose their (more or less particular) vision of authenticity over folk producers. Most of them are also according a diploma or other kind of recognition to the artisans of their taste. New professional associations, indigenous or international, also arise, proposing models of „good practice“ together with different kinds of help to the artisans and other folk artists. Last but not least, the market is imposing more and more its own type of legitimacy: *it’s selling well...* From the museum expert to the foreigner

tourist, the sources of legitimacy are not only multiplying, but also competing, producing different clienteles and diversifying the market.

Finally, the marketization of traditions also brings in a relatively new category of actors, a species of „developers“ intermediating between producers and buyers, doing their own market researches and promoting accordingly the traditional resources they have found. Usually, they are working for the large world market, or at least for opening the local markets to the international trade. But in order to succeed on this mondialized market, they have to root these commodities back in their local environment – or at least to give this impression: tourists buy only „genuine“ folk art, i.e. guaranteed local. In a strange way, it is only the local specificity that has global value.

References

- BÂTCĂ, Maria:** „Autentic și kitsch în creația popular contemporană“, *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu“*, nr. 11-13, 2000-2002, pp. 295-300
- BAUMAN, Richard:** *Folklore*, Richard Bauman (Ed.). *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook*, Oxford University Press, New York and Oxford, 1992, pp. 29-40
- BAUSINGER, Herman:** *Volkskunde ou l'ethnologie allemande. De la recherche sur l'antiquité à l'analyse culturelle*, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1993
- CONSTANTIN, Marin:** *Artisanship within folk fair in the 2000s Romania*, Editura Etnologică, Bucharest, 2007
- DIMITRIJEVIC, Dejan:** „Introduction“, Dejan Dimitrijevic (sous la direction de), *Fabrication des traditions, invention de modernité*, Edition de la Maison des sciences de l'homme, 2004, pp. 9-20
- HERZFELD, Michael:** *The Body Impolitic. Artisans and Artifice in the Global Hierarchy of Value*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2004
- HOBSBAWM, Eric:** „Introduction. Inventing traditions“, in Eric Hobsbawm, Terence Ranger (Eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983, pp. 1-14
- HOBSBAWM, Eric:** „Préface“, in Dejan Dimitrijevic (sous la direction de), *Fabrication des traditions, invention de modernité*, Edition de la Maison des sciences de l'homme, 2004, pp. 7-8
- LOVEJOY, Arthur:** *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1936
- MIHĂILESCU, Vintilă:** „La problématique déconstruction de la sarma. Discours sur la tradition“, in Cristina Papa, Filippo Zerilli (Eds.), *La ricerca antropologica in Romania. Prospettive storiche e etnografiche*, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003, pp. 183 - 209
- MIHĂILESCU, Vintilă:** *Antropologie. Cinci introduceri*, Polirom, Iași, 2007
- POUTIGNAT, Phippe, STREIFF-FENART, Jocelyne:** *Théories de l'ethnicité*, Presses Universitaires de France, Paris
- STAHL, Paul:** *Meșterii țărani români și creațiile lor de artă*, Editura Enciclopedică Română, București, 1969
- STOCKING, George W. Jr.:** „Afterword: A View from the Center“, *Ethnos*, 47, 1-2, 1982, pp. 172-186

The Romanian market of traditions has not yet made this shift from *authentic* to *genuine*, but is actually divided between these distinct demands, with their different supporting institutions and policies of legitimacy engaging strong commitments and aggressive partisanship on both sides of discourse and practices. It is this very state of affairs that an international workshop organized in 2007 by the Museum of the Romanian Peasant tried to examine. The following papers are a selection of the case studies presented on this occasion.



Title: "Căluș: between ritual and national symbol. The cultural market of traditions"

Author: Anca Giurchescu

How to cite this article: Giurchescu, Anca. 2008. "Căluș: between ritual and national symbol. The cultural market of traditions". *Martor* 13: 15-26.

Published by: Editura MARTOR (MARTOR Publishing House), Muzeul Țăranului Român (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-13-2008/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

Martor is indexed by EBSCO and CEEOL.

Căluș: between ritual and national symbol* The cultural market of traditions

Anca Giurchescu

For the topic „Making and consuming tradition“ I chose to present a case study: the *căluș* of the commune Optași-Măgura (district Olt)¹ which I followed in 1968, 1976 and again in 1992-93-94, in 1998 and 2001, and finally in 2006. I will also comment in few words on the *căluș* of Izvoarele (district Olt), which I recorded in 2007. Both examples are relevant to the survival mechanism of the ritual and in terms of its manipulation as a cultural commodity.

What is *căluș*? There are many and divergent theories regarding the origins of this complex ritual, most of them stemming from studies of „cultural archeology“ and comparative mythology. I will only mention the most important directions without further comment, because the focus of this article is not to disclose a distant past, but to analyse the current state of *căluș* and attempt to predict its future development.

Some theories seek to find the roots of *căluș* in the highly cultivated Latin and Greek mythologies which also have some Near-Eastern implications. Their counterpart is Slavic in origin with reference to the mythological beings Rusalii/ Rusalki.

The temptation to locate *căluș* in an autochthonous tradition traces it back to the religious practices of the Thacians-Dacians. Inquiry in the Romanian ritual system supports the theory that *căluș* was an integral part of ritual practices (during spring) stemming from the cult of an autochthon horse-god (*căluș*)². Though these theories are all hypothetical, each of them may illuminate at least one of the many features that make up the complex structure of *căluș*. They may also prove that the „Romanian *căluș*“ is far from being as authentic and unique as we would like to believe. Many ritual complexes of *căluș* can be found in the old cultural strata of Southern Europe and England.³

In its current existence, *căluș* establishes a ritual communication between the real world represented by a given community and the mythical world represented by female demons (*iele*).⁴ The mediators are a clearly structured group of men supposedly endowed with supernatural power to protect the community against the *iele*'s malefic deeds, cure sick persons, and bring fertility⁵. They carry out seasonal ritual at the Orthodox Pentecost, marking the passage from spring to summer, from this world to the 'world beyond', and from the living to the dead ancestors.

Since different levels of culture change at different speeds [Winner 1976:115], comparative studies showed that diachrony within synchrony is one of the main traits of any ritual system. Thus, according to the social-cultural development of the communities considered on a synchronic level, *căluș* may show different diachronic stages from traditional, ritual events to events where emphasis is put on the artistic (aesthetic) make-up of *căluș*⁶.

Conceived as a complex and meaningful culture text (a „semiotic object“ according to A.J. Greimas, 1971), *căluș* is made up of several expressive means which are interrelated and which, according to subjective or objective circumstances, change their hierarchy of importance. It is comprised of: **ritual objects** (i.e. flag, magical plants, bells, wooden phallus and sword) + **actions** (i.e. leaping over a person, passing under the sword, falling in trance, breaking a pot) + **texts** (verbal utterances, text of the oath) + **ritual rules** and **interdictions** (not to touch or

be touched by women, not to separate from the group, not to divulge the ‘secret’ of *căluș*); of **dance + music + costume + ornaments/masks** and of **dramatic sketches**. These means interlock in different constellations and at different levels of meaning (ritual, artistic, or entertainment), giving *căluș* its polysemic character. Thus, one and the same *căluș* event may be interpreted by both performers and spectators as **sacred ritual**, **ceremonial respect** for tradition, **identity** symbol, **art** performance, **entertainment**, or simply as a means of **economic gain**.

Due to the complexity of human identities, a feature which serves to connect tradition with modernity, there are many examples when „magical thinking“ and pragmatic world-view may exist side by side. To the question: „Do *iele* (fairies) still exist?“ The answer was: „*They stopped flying over the woods because they may hurt the electric, high tension wires*“.



According to a local legend of Optași: „*When God built the church, the devil challenged him by creating the căluș in order to see which of them would attract more people.... The devil largely won, because the whole village followed the călușari* „ [Giblea, 1993]. Indeed, the **spectacle dimension** inherent to *căluș* functions to make the ritual more powerful and convincing. The most important expressive instruments for carrying out the ritual functions are dance, music and theatrical actions.

Why is dance so important in *căluș*? Dance movements create an ecstatic state that symbolically raises the dancer from reality to an ‘other level’, where communication with the spirits becomes possible. The structured movements of *căluș* carry symbolic connotations. **Virtuosity** – for example – is supposed to symbolize supernatural power: „*The dance is intricate and difficult because it comes either from iele or from the devil*“ [Zamfir, 1976]. The **circular path** describes a sacred space, where the prophylactic and fertility promoting power of the Călușari becomes effective. **Leaping** over a dancer, over a child or a sick person is meant to protect, to convey strength, or to heal⁷.

Căluș in the official perspective

In Optași, as elsewhere during the **revolutionary** stage of communism (1948-1965) when religious practices and mystical beliefs were interdicted, the ritual components of *căluș* continued to survive in a latent and hidden phase. Conversely, the artistic components (dance, music, costume) adapted for the stage, became important ingredients in festivals, and state ceremonies with hundreds of *călușari* from different villages dancing together in a stadium! The expressive elements segregated from their original context were employed primarily as a „wrapping“ for political messages. Their purpose was to symbolize the radical changes occurring at all levels of the material and spiritual life of

the people, and their unity around the Communist Party. [Giurchescu 1990:52]

During the **nationalistic** stage under Ceaușescu’s dictatorship (1965-1989), *căluș* became a symbol for Romanian’s cultural antiquity, historical continuity, unity and high artistic qualities. Placed in this perspective both the ritual and the artistic (aesthetic) dimensions of *căluș* were manipulated as elements of spectacle. *Căluș*, like any other form of ‘living’ tradition articulates beliefs, life experiences, group ideology, political attitudes and informal answers to the rulers’ exercise of power. All of these can never be completely controlled. Hence, the tendency of State cultural authorities is to replace traditional social contexts with spectacular manifestations (festivals, competitions, etc.), and to pack ritual events with spectacular elements.

In order to illustrate a new symbolic function *căluș* was deconstructed and only the most „representative“, „beautiful“, „authentic“ and „clean“ elements were selected to reconstitute it as a new artistic product. The many forms of the staged *căluș* (both as ritual and dance performances) were therefore manipulated in the political discourse to symbolize national identity, ethnic continuity, ancient cultural heritage, and unity in diversity [Giurchescu 1987:169]; and the national system of competitive manifestations „*Cântarea României*“ (Song to Romania), provided an exemplary arena for symbolic political manipulation in the cultural domain.

Since 1966 the *căluș* of Optași was codified as a system of spectacles isolated within the various forms. It was adapted for stage by a non local ‘specialist’ who choreographed a „traditional“ dance suite. The basic movement patterns called ‘walking’ (*plimbare*) and ‘movement’ (*mișcare*) were selected according to virtuosity criteria, re-ordered in a stable succession and structurally modified⁸. This set choreography was perpetuated on stage over years and finally „*got into our blood*“ [Turianu, 1994].

The main event for staged performances is the „**Romanian Căluș Festival**“ of Caracal

(created in 1969), a competition claiming to be a contribution to the **preservation** and **promotion** of the *căluș* tradition. In the Socialist Era and until 1992 however, the festival was deliberately organized at Pentecost in order to hinder the practice of *căluș* in the villages at its ritually prescribed time. For the cultural activists it was much more important to enforce the new „tradition“ of the **Căluș Festival** then to keep alive the traditional *căluș* in its natural settings.

To solve the dilemma that arises from the dichotomy of traditional vs. staged *căluș* two groups were organized in Optași-Măgura: one team prepared to participate at the Festival and another to perform in the village the ‘real’ *căluș*.⁹ After 1993 the local organizers delayed the *Căluș Festival* by one week after Pentecost, thus creating the opportunity for local teams to make an unfettered choice of competing on stage. There were also made modest attempts to give the Festival a scientific dimension by attaching a symposium to it, as well as inviting groups of Men’s Dances with instruments from abroad. Both initiatives remained however at an „amateur“ level.

Concluding remark: The dimension of spectacle is imbedded in the very structure of *Căluș*. During 50 years of Communist rule the staged performances of *căluș* were used as channels for the transmission of political messages. However, during all these years the ritual *căluș* followed a parallel life through being practiced with a certain continuity in its natural settings.

Căluș in transformation

Returning in 1992 to Optași, after 11 years of absence, I could observe many changes which occurred in this period of time. Only a few will be mentioned here:

– If in 1969 the belief in the power of *iele* and the link with witchcraft was strong, in 1993

its significance was almost lost. If healing was carried out in 1965 and 1969, presently it is only mentioned as a potential function. If chastity and other ritual interdictions were still observed in the 70s, all the ritual rules are presently more permissive.

– In the 70s magical actions such as the „raising the flag“, „taking the oath“ and „burying of the flag“ (for binding the group, endowing the participants with supernatural power protecting them against the malefic deeds of the *iele*, and finally for disbanding the group) were all esoteric. Presently in a more simplified form they have become public manifestations. For example, the sacred oath on the flag is verbalized and its text is adapted to nowadays realities.¹⁰

– The duration of the *căluș* ritual has been reduced from 5 to a maximum of three days.

– The costume, with ritually significant elements (belts crossed over the chest, babies caps, embroidered handkerchiefs, bells, and the Turkish *fes*¹¹, has been embellished to suit the stage demands.

– The most important character „the mute“ (*mutul*), originally **the ritual leader** of the group, became a comical character, still carrying a mask, sword and a women’s skirt. The wooden phallus (fecundity symbol) being considered





‘obscene’ has been removed. In the comical skits, which have death and resurrection as central theme, the text became more important than the traditional pantomime.

– If in 1969 the repertoire was comprised of around 16 movements (*mişcări*) and around 7 walking-steps (*plimbări*), in 1992 the average was 8 and 7 and in 1998 only 4 *mişcări* and 5 *plimbări* were performed in the courtyards. The loss of dance material was compensated by increase of tempo and dynamics.

– Traditionally the chronology of sequences was indicated by the leader (*vătaf*) with codified signals because pronouncing their names was ritually interdicted. Presently this interdiction is interpreted as a method of protecting them from being ‘stolen’ by other competing groups.

Concluding remark: *Căluș* is one of the ritual events which has resisted decline over a period of time. Its vitality and viability reside in the

capacity of the event to incorporate new, even antithetical elements. It is the malleability of its structure that favors the processes of transformation and self-regulation assuring the stability of *căluș* in time.

***Căluș* between the courtyard and the stage**

The *călușari* of Optași-Măgura are aware of the differences between ‘acting’ in the village and ‘dancing’ on stage. „*The real căluș is that with flag, in the village, on stage is not tradition*“ states Florea Giblea, the old *vătaf*, and continues: „*When we dance on stage we are tired after few minutes, when we take an oath on the flag in the village we dance three days without getting tired*“ [Giblea, 1993].

Their experience in both contexts is characterized in the following terms: Performing in the village implies **the oath** on the ritual flag, the

presence of the audience in the courtyards „*who look with pleasure at us*“ [Scarlat, 1998], the **comical sketches** played by the mute, **free choice** of the dance repertoire by the *vătaf*, and finally the „**burial**“ of the flag.

In theatrical contexts the ritual space is substituted by the **stage** where the *călușari* ‘**present**’ the dance as an ‘**artifact**’. The stage performance is characterized by the *călușari* of Optași as being: short, intense, fast and exhausting, ruled by homogeneity and uniformity.

In 1976, at the „Romanian *Căluș* Festival“ of Caracal organized on Whitsunday (intentionally to enhance de-ritualisation) I followed traditional groups of *călușari* (among them the group of Optași) enacting the ritual *căluș* through the streets of the town Slatina (district Olt) before and after having performed on stage. The ritual implements such as flag, mask, sword and wooden phallus were left at the stage entrance [Giurchescu, 1990:53]. The trait that unifies both village and stage performances is the pride of being *călușar*, the belief in the power of the dance, and the strong spirit of competition. For example, when competing on stage, the dancers may become angry, even violent, if they do not get the expected recognition¹². „*If you have a heart and a faith, you **must** dance. It is similar to football, to rugby, to any kind of competing plays*“ [Vancea, 1993].

Concluding remarks: *Căluș* in the courtyard and on stage are carried out successively by the same performers due to their psychological ambivalence and to their capacity of connecting, without merging, these two conflicting hypotases of *căluș*.

Fieldwork in Optași- Măgura 1993¹³

The village of Optași- Măgura and the local *căluș* were subject to two experiments: one that brought „the large world“ (members of the ICTM Sub-Study Group on Fieldwork Theory and Methods) to the village in June 1993, and the second in June-July 1999, that brought the

group of *călușari* to the Smithsonian Folklife Festival in Washington DC.

In 1993 at our first meeting with the local ‘manager’ of the *căluș* team, Florea Turuianu, a conflicting situation emerged due to the discrepancy between our expectation for a ‘real’ and ‘genuine’ event, and that of our hosts who wanted to present something ‘**beautiful**’ and ‘**authentic**’, in order to create an idyll image of their local tradition.

Three *căluș* groups from three villages of the commune Optași-Măgura merged to make up a team with 15-17 dancers and three leaders (*vătafi*): the ‘ritual’ *vătaf* Florea Giblea (born 1930), the ‘artistic’ leader, and manager of the groups, Florea Turuianu (born 1954) and the former leader of the teenage group Marius Scarlat (born 1972). This unusual situation created a tense relationship between the two older leaders. For the ‘raising of the flag’ Turuianu proposed a ‘**traditional**’ place, in a beautiful landscape outside the village. The truth is that over the last five years the flag was raised in the courtyard of the *vătaf*. The same care for a positive image obliged the two mutes (*muți*) to polish verbal utterances and control gestures that imitated the sexual act when performing comical skits. Very soon however, our presence stopped being a disturbing factor and one of the mutes concluded: „*We do our job, the way we always did*“.

In November 1994 I returned to record the local people’s comments on our experiment. The presence of the foreigners gave the community (and the host families) prestige status. The videotapes they received from us were showed in the club, in private homes, at weddings and even borrowed to the neighboring villages. The *căluș* of Optași-Măgura got official recognition by being stamped as ‘**representative**’ cultural asset. Everybody agreed that the presence in the commune of foreign researchers had positive results: it enhanced the festive character of the event, brought a large audience and helped keeping the tradition alive. However, such questions as: „*When will our *Căluș* be shown on TV?*“ or



„how much are you paid for this work?” or complaints such as: „They took our treasure and didn’t pay enough for it!” proved that for the local people *căluș* is, in addition to its other properties, also a cultural commodity with material value.

Concluding remark: Opening few selected villages for small groups of specialists/cultural tourists interested in observing the *căluș* event in its social setting, is a method of raising it to a global dimension without imposing ‘dramatic’ changes. For the local people controlled tourism means acknowledgement of the symbolic and aesthetic values of *căluș*. It could also be a source for economic gain. The risk of *căluș* being changed by the local community (or officials) according to some ideal formula could be avoided through systematic information and explanation.

The Smithsonian Folklife Festival

In 1998, the *căluș* team of Optași-Măgura was proposed as participants at the **Smithsonian Folklife Festival**, in 1999¹⁴. Since I did not belong to the staff responsible for selection I had the privileged position of independent observer and confidant of the group.

The team learned that they had to perform ‘as in the village’, to be perceived as ‘real’ and ‘credible’, in order to create the illusion of reality in an non familiar surrounding. Forced to limit the number of participants to only 8 *călușari* and two musicians, the criteria for selection were: „strength, endurance, commitment to dance, mutual friendship relations and obedience to the leader” [Turuianu, 2001].

The participants promised to wear hand-made costumes, giving up the standardized stage

ones, and to provide an „ugly mask after the old model“ and a red wooden sword for the ‘mute’.

However the political dimension of such a prestigious cultural project imposed its own demands which contradicted the theoretical foundation of the Folklife project. Thus surprisingly, the ‘mute’, which always had a tremendous success in the village, was left home. The official explanation was that the ‘mute’ did not receive an entrance visa to the States. According to the team members[i][16], the ‘grotesque’ behavior of the mute, his sexual imitative gestures, rough dialogue, and ugly appearance, might have carried the negative message of ‘primitivism’ for a foreign audience. This **self-censorship**, which certainly pleased the officials, is in fact a stereotype inherited from the communist period, which tried to hide reality or to present it under an idealized form¹⁵.

The *căluș* performed at the Folklife Festival was for the interpreters neither a ritual, a staged performance or a reconstruction. It was a combination of all these situations making it a unique experience. I quote: „We danced on stage, but also on the plain with a cheering crowd around us that enhanced our pleasure and commitment to dance“; „People of the audience danced with us the final *hora*“. „On the Mall, similar to the village situation the *vătaf* had the freedom to choose the set of dances he wanted“ [Scarlat, 2001].

The feeling of a real, spontaneous performance was enhanced by the presence of Romanian-Americans who acted as insiders of the event. They asked the *călușari* to dedicate the dances for the well-being of a person. I quote the *vătaf* Marius Scarlat: „everybody gave us children to ‘be danced’ for protection, health and luck¹⁶. The audience paid by throwing money on the floor or into our hats“. Situated on the midway between play and ritual, *căluș* was experienced in an ambivalent way. On June 23rd the *călușari* raised the flag on the Mall, marking the beginning of the Festival: „It was only a demon-

stration and the oath we took was not completed, because the real oath has been taken in the village, at *Rusalii*“. However, only by enacting the ritual gestures and taking formally the oath the *călușari* felt endowed with „responsibility, courage, and excitement“ [Scarlat and Pirciu, 2001].

The ambivalent attitude emerged at the point where the *călușari* performing the ritual with great conviction, as excellent actors, were persuaded that the traditional *căluș* has been „only little changed“ in Washington. However, in order to enhance entertainment the *călușari* finished their performance with a wedding *hora* involving kissing (*perinița* – little pillow) and presented as „our oldest ritual round dance“. Marius Scarlat the young leader changed the two home-woven bands across his chest, with bands in the colors of the Romanian flag: „It was my idea. People in America should know where we are coming from. It was a kind of symbol“ [Scarlat, 2001].

The Smithsonian Folklife Festival was a convincing demonstration of the way traditional heritage is both preserved and modified in new socio-cultural frameworks.

At home each participant at the Festival enjoyed high prestige status mixed, however, with envy for their supposed economic gain. This unique experience increased the participants’ self-esteem expressed in terms such as: ‘great artists’, ‘maestro’, ‘prestigious creators’, or ‘famous rhapsod’ (referring to the violin player and singer Radu Titirică who accompanied them). Some *călușari*, members of the ultra nationalist party Romania Mare constructed a new discourse on *căluș* that aimed for „the preservation of this beautiful, non polluted tradition that we inherited from our Roman ancestors“.

The intention of the *căluș* group which experienced the „Folklife Festival“ was to set up a foundation and an artistic ensemble in order to travel abroad. Its goal was both artistic and economical gain.

In 2006, when I returned to Optași, the *căluș* group was dispersed and did not raise the flag in the village. It became a performance group appropriate for national and international display.

The next year, 2007, **precisely at Pentecost** the *căluș* of Optași was invited to perform in the European Capital of Culture, Sibiu, thereby hindering the enactment of the event in the village at its prescribed time.

Concluding remarks: By being removed from its traditional setting and exported to other social contexts the *căluș* event becomes in essence an artifact, a cultural commodity. However, if the framework of spectacle offers a performance environment where the *călușari* feel comfortable and free to reenact the practice by maintaining its original atmosphere (as in Folklife Festival) this form of performance could substitute for dancing on stage. A side effect is the psychological impact on the *călușari* who start to consider

themselves „professional artists“ and the dances of *căluș* their domain of expertise.

***Căluș* as Intangible Cultural Treasure of the Humanity.**

In 2005 the Romanian *căluș* received the prestigious UNESCO title of Intangible Cultural Treasure of Humanity. I was tempted to see to what extent this newly acquired status has had an impact on the carriers of the tradition and on the communities as a whole. Surprisingly none of the *căluș* groups I met in the field had the smallest idea about the prestigious status of the ritual they were practicing.

Some questions are emerging from this new situation:

- should these groups (including Optași) be aware about the worldwide cultural prestige of *căluș* and about the fact that, according to



UNESCO's statement, they should protect, preserve and disseminate this ritual event?

– Should the dance of *căluș* continue to be displayed on stage, for festivals and art competitions, or should other forms of presentation/dissemination be experimented with?

– And finally, will *căluș* still continue to exist in traditional settings and under what kind of circumstances?

The fieldwork which I carried out at Pentecost 2007 will answer perhaps this last question¹⁷.

In the village Izvoarele (district Olt) we followed a team of very young *călușari*, with some distrust at the beginning¹⁸. The ritual raising of the flag was performed with full observance of the local rules and interdictions (no onlookers – we got special permission to film – and the respect of

total silence). At a certain moment we were signalled to approach the flag in order to be ritually 'bound' into the group. To my question, why? The young *vătaf* answered: „*It would have been dangerous for both you and us. We could lose our power and you could get sick*“. There were many other situations when these very young *călușari* seemed to enact ritual practices with dedication and full conviction. I asked myself, why? Was it belief, diffuse fear, respect for inherited tradition, or what else?

The dancing was not very good and the repertoire rather limited. What was then their reason

for performing *căluș* for a whole day in two villages, and the next day in the town Slatina? It is generally accepted that motivations are always circumstantial and changeable. This time material gain was in foreground. For each performance in a courtyard, every baby who was „jumped over“ and each branch of wormwood sold, the group was rather well paid. And people, especially women, crowded around the huge sack with wormwood and garlic carried by the 'mute' in the village as well as in town¹⁹.

Discussing the event with the performers, it became clear for me that an equivocal relationship exists between the ritual content of *căluș*, and material gain. Thorough observance of ritual interdictions, convincing enactment of magical gestures and strong (dynamic) dancing may impress the public and call for high payment.



Concluding remarks:
Căluș has several

levels of significance and exists in multiple forms, each being justified by one of the many cultural, socio-political and economical circumstances that exist in a community. Perhaps its tradition will be carried on over a long time, not primarily for its ritual content, but rather for the role of *căluș* as a local/national symbol, for the prestige status it confers on a community by raising it to a global dimension, for its entertainment qualities, and for economic gain.

Notes:

* This article expands some of the ideas presented at the 21st Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, Korcula, 2000, and published in the Proceedings of the Symposium, pp. 62-69. Elsie Ivancich Dunin and Tvrtko Zebec editors, Zagreb, Croatia, 2001.

¹ The commune Optași-Măgura with ca. 5,000 inhabitants is comprised of the following villages: Vitănești, Sârbi, Coșereni, Ungheni, Braniștea, Zăvoi, Jugaru.

² Birlea, A. *Eseu despre dansul popular românesc*. București: Cartea Românească, 1982; Bucșan, A. «Contribuții la studiul jocurilor Călușărești». *Revista de etnografie și folclor*, 21 (1): 3, 1976 ; Eliade, M. «Notes on the Călușari», *Journal of the Ancient Near-Eastern Society*, 5: 115-122, 1973, and *De la Zalmoxis la Genghis-Han*. București: Humanits, 1995 (Paris: Payot, 1970); Ghenea, C. «Contribuții la studiul dansului Călușarilor». *Istoria medicinei*, 232-241, 1957; Ghinoiu, I. *Obiceiuri populare de peste an. Dicționar*, pp. 39-40. București: Editura Fundației Culturale Române, 1997; Kligman, G. *Căluș. Symbolic Transformation in Romanian Ritual*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1981; Papahagi, P. «Călușerii sau aruguciarii». *Graiul Bun*, I (4-5): 83-88, 1900; Pamfile, T. *Sărbătorile de vară la români*, București, 1900; Pop, M. «Călușul (Lectura unui text)». *Folclor Românesc* II: 267-279, București: Grai și Suflet, 1998; Speranția, T. *Miorița și călușarii, urme de la Daci*. București, 1914; Vuia, R. «Originea jocului de Călușari». *Studii de etnografie și folclor*, pp. 110-140, București: 1975.

³ Some of these ritual elements or complexes are: enactment of 'death and resurrection', the 'mute' character wearing mask, organization of the ritual group, elements of costume, colors (red, white), ornaments, ritual implements (sticks, sword, phallus, bells), use of prophylactic plants, patterns of structured movements (jumping over, turning), healing with dance and magical manipulation, etc.

⁴ *Iele* (Eng. they), designates a group of fairies stemming from Diana's cult [Eliade, 1973 and 1995] and of that of Bendis, her Geto-Dacian hypostasis [Daicoviciu, 1968:197-198]. These fairies of wild nature are known in the European culture as: Vila (southern Slavs), Rusalii (north-western Slavs), Vodka Pane and Diva Zen

(Bohemia), Bogunki (Poland), Elben, Elfen (Anglo-Saxons), Wilde Frauen, Nacht Frauen, Holden or Perthen (Germans), Bonne Donne (Italy), as well as the individual character Irodeasa (Romania), Herodia (Central Europe), Frau Holle (Germany), Samovila (Bulgaria)

⁵ The group is comprised of an odd number of *călușari* (7-9-11), with no restriction for age and marital status. They observe a well established hierarchy under the leadership of a *vătaf*.

⁶ For example, in the Homole mountains of north-eastern Serbia, *căluș* (locally named *crai*) is a ritual performed by the Vlach (Romanian speaking minority) exclusively in connection with the cult of the dead, in the Plain of Oltenia it functions to heal by trance, in south-west Muntenia the emphasis is on *căluș* artistic components (dance and music), while in south-east Muntenia theatrical performances move to the foreground.

⁷ In southern Oltenia healing is connected with trance. It is believed that 'being knocked down' is the manifestation of the *iele*'s power. Coming under their spell the dancer takes on him the illness of the sick person and therefore falling into a trance is associated with fear. In 1976 however, during field research I realized that the magical act of 'knocking down' became a well paid spectacular performance.

⁸ Some names of 'walking' in a circle: *plimbarea în-tâia*, *plimbarea dublă*, *călcata*, and sequences of virtuosos 'movement' on the spot: *vârtelnița*, *toarna*, *Gheorghîța*, *pădurea*. In traditional settings their succession and number varies from one courtyard to another.

⁹ Due to Florea Turuianu, local teacher and excellent dancer, *căluș* is taught in school to talented children who perform on stage, and who potentially may become carrier of the tradition in the village as well.

¹⁰ Translation of the oath taken on the flag in 1993. The 'old' *vătaf* Florea Giblea says the following text, each line being repeated by the group of *călușari*: „Repeat after me! / We swear/ We will dance with faith (loyalty)/We will not give the *căluș* dance/ To any other *căluș* group/ We will collect money by dancing *căluș*/ We will part it equally, foremost with the musicians“.

¹¹ Until the mid of the 19th century in southern Romania the wedding costume for the bride included a red

fes covered by a veil (*maramă*). It may be assumed that the *călușari* were dressed with parts of the women peasant costume.

¹² The confrontation between two *căluș* groups that meet in a village was a widely spread practice, attested in Optași-Măgura as well.

¹³ At the fieldwork experiment organized at the Orthodox Pentecost (3-9 June) for the members of the Sub-Study Group on Fieldwork Theory and Methods the participants were divided in three groups, each documenting the *căluș* ritual in a different village. The team of Optași-Măgura was comprised of: Helene Eriksen (Germany), Allegra Fuller Snyder (USA), Fügedi Ianos (Hungary), Anca Giurchescu (Romania/Denmark), Owe Ronström (Sweden), and Mariana Mardale (The Romanian Peasant Museum). The participants from the other villages were: Sunni Bloland (USA), Felföldi Laszlo (Hungary), Cyrelle Forman-Soffer (Israel), Yvonne Hunt (USA), Corina Iosif (The Romanian Peasant Museum), Mats Nilsson (Sweden), Colin Quigley (USA), Lisbet Torp (Denmark), Narcisa Știucă (Bucharest University), Helen Van Buchove (Holland).

¹⁴ I will shortly mention that the main idea of the Festival is the presentation of groups which are carrier of a living tradition, able to perform in non-conventional spaces, as close as possible to the local traditional social contexts, giving the performance a participatory character

and a feeling of communion with the audience [Kurin, 1997:111-137].

¹⁵ For example, at a preview in Sibiu (town of Transylvania) an uninformed, common audience considered the performance of the 'mute' as being licentious and not adequate to represent Romania abroad at the Folklife Festival [Scarlat, 2001]

¹⁶ When the ritual is performed at Pentecost in the villages, the *călușari* are paid by the parents to leap over children and dance with children on their arms, actions that are believed to have positive effects. At the Folklife Festival most of the American parents did not want their children to lie down and be stepped over by *călușari*, but they were given to the *călușari* to dance with them on their arms.

¹⁷ The fieldwork that I carried out together with the ethnochoreologist Silvestru Petac.

¹⁸ The team of mature performers could not get together because: „they work in the private sector and their employers don't give them free time“ [a man in the courtyard]

¹⁹ A question still remains: why are people still buying the prophylactic plants supposed to have supernatural powers after being danced by the *călușari*? The answer has much to do with social-economic instability and psychological uncertainty that still characterize this first decade of the 21st century.

Bibliography:

- GIURCHESCU, Anca: „The national festival ‘Song to Romania’: Manipulation of symbols in the political discourse“. Claes Arvidsson, Lars Blomqvist (edit.). *Symbols of power. The aesthetics of political legitimation in the Soviet Union and Eastern Europe*. University of Uppsala: Nordic Committee for Soviet and East European Studies, 1987, pp. 163-171.
- GIURCHESCU, Anca: „The Use of Traditional Symbols for Recasting the Present: A Case Study of Tourism in Romania“, Roderyk Lange (edit.), *Dance Studies*, Jersey: Centre for Dance Studies, 1990, pp. 47-63.
- GREIMAS, Algirdas-Julien: „Réflexions sur les objets ethno-sémiotiques. (Manifestations poétique, musical et gestuelle)“, *Premier Congrès International d’Ethnologie Européenne*. Paris 24-28 août, 1971, pp. 63-72.

KURIN R.: *Reflections of a Culture Broker. A View from the Smithsonian*. Washington, London: Smithsonian Institution Press, 1997, pp. 315.

WINNER, Irène Portis – WINNER, Thomas G.: „The semiotic of culture texts“. *Semiotica*, 1976, 18 (82): 1010-156, Netherlands: Mouton.

Călușari informants of Optași-Măgura:

Giblea, Florea *vătaf*, b. 1930; Poenaru, Ion, former *vătaf*, b.1951; Pirciu, Vasile b.1953; Scarlat, Marius *vătaf* of the children group, b. 1972; Turuianu, Florea *vătaf*, b. 1954; Vancea, Teodor. ‘the mute’, b. 1962; Zamfir Dumitru, musician, b. 1936.



Title: "The Reconstruction of Căluș in a Bulgarian Village"

Author: Ilya Iliev

How to cite this article: Iliev, Ilya. 2008. "The Reconstruction of Căluș in a Bulgarian Village". *Martor* 13: 27-38.

Published by: Editura MARTOR (MARTOR Publishing House), Muzeul Țăranului Român (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-13-2008/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

Martor is indexed by EBSCO and CEEOL.

The Reconstruction of Căluș in a Bulgarian Village

Ilya Iliev

The performance of the local group for authentic folklore is one of the top features of the festival in the village of Bliznatsi¹, celebrated yearly in the beginning of summer. For more than three decades, with only insignificant breaks, this group has presented the ritual „Calush“ near the village, in the same place where the petty traders arrange their tables and install merry-go-rounds and refreshment boots. The time of the Calush comes in the evening, around 7pm, in the very centre of the most vigorous „public“ part of the feast, after the visitors coming from the town have already consumed a cup of coffee or rakia with their hosts, relatives, former classmates or friends, in the village, but before the festive family dinner.

The Performance

Unlike in previous years, the 1996 performance was not preceded by a mayor's speech and by a short commemoration of the village soldiers, fallen during the Balkan wars and the two World Wars. The protagonists were several boys aged 12-15, one girl at the age of around 14, and a middle-aged man playing a violin. The boys and the man were dressed in knee-length white cotton shirts, decorated with red ornaments around the neck and the lower rim. They wore

tight white *benevretsi* (socks) and a red belt garished with black stripes here and there.

All of them wore the standard Călușari decoration, a bunch of herbs, fresh onions and garlic, trussed up in their belts and caps; they carried also one-meter-long sticks. Tied to their ankles were either spurs or small bells. The girl's costume was more modest, consisting of a skirt and shirt of faded black and dark-blue colours. All of the protagonists had taken off their watches.

Two boys placed a small wooden table on the stage, where until a minute previously the local orchestra had been playing. Other boys brought in a clay pot and rolled out a dark worn-out carpet on the floor. The participants formed a straight line on the scene, the girl laid down on the carpet while the violinist began playing.

Two-thirds of the people attending the feast gathered around the violinist, yet the music coming from the nearby merry-go-rounds, kiosks and boots did not allow the violin to be heard at all. Following a murmur of dissatisfaction most of the loudspeakers (but not all of them) were switched off. Even so, people standing in the rear could not hear anything; and, therefore, one of the boys of the local orchestra brought the microphone to the stage. He tried to fix it there but

the violinist explained to him that the participants in the ritual would be moving constantly back and forth, so the volunteer decided to follow the musician closely, carrying the microphone with him. In the end the violinist resumed playing and the boys started moving slowly. Initially, the dance was rather slow. The players made two circles around the table, going counter-clockwise, shouting from time to time „Ala calus“, „Khop sha“, „Ah now“, „Let's do it“. The music was gradually becoming more vivid and the movements faster and more energetic. The boys began making errors with the steps, one of them had its shoe unlaced, and the whole dancing line fell apart.

The audience reacted with cheerfulness and benevolent laughter. One elderly lady sprang up on the stage and, taking two of the boys by hand, showed them the steps and helped them restore the rhythm. Then the Călușari continued dancing around the prone girl, this time at a considerably slower and more careful pace. After the second tour around the table, one of the braver boys grasped the pot, drank from it, and, amidst loud acclaim, spat the water on two fellow – Călușari. After a second of hesitation, one of them fell on the floor while the girl who had been lying down jumped up and hurried out of the circle. This was the end².

It was obvious that the people recognised the conclusion, because they started clapping and prepared to leave amidst laughter and lively conversations. This was one of those rituals, like football or politics, where the audience seems to know the rules better than the actual performers. The boys from the group, together with some friends, also headed towards the village in order to change their clothes. After an hour, one could see them dressed like all other youngsters around the village, taking part in the various entertainments of the feast.

During the performance, a group of men in their late 50s - early 60s was standing somewhat apart. They observed carefully each step of the dancers, nodded approvingly from time to time, and then joined enthusiastically in the loud applause at the performance's end. Yet before and after the feast, they ardently discussed the group for authentic folklore; according to them its members deviated strongly from the local traditions. These were the „old calusari“, who had been dancing during previous feasts. They were my privileged informants, because I, like any other respectful ethnographer, had been delighted to get in touch with a more authentic tradition and to understand how the performance I described above differed from its ancient, authentic form.

The cultural house, the old books and the national tradition

I was not the only one looking for the authentic tradition. The villagers of Bliznatsi were unanimous that the person who knew best and who had sought the truth on the calus most fervently is Valentin. Valentin was the former director of the secondary school in the neighbouring village, and a prominent activist of the local cultural house. Villagers told mythical stories about his decades-long investigations. „He has lots of books“; „he has read everything on the calus“; „he explains everything both to the old calusari and to the boys“; „he goes regularly to Sofia – he has a brother there – and buys books...“; „your colleagues from the institute come to talk to him“.

The boys from the group acknowledged all this. Valentin was the person who had explained to them what to do and why, alongside their grandparents. He had watched their first rehearsals too. It had to be admitted that there were other people around, such as the woman from the cultural house, the young Roma violinist, the old Călușari who watched the

performance and helped dancers learn the steps, but the most important of all was Valentin.

He had dedicated more than twenty years to studying the Căluș and was eager, even impatient, to discuss the problems surrounding the ritual's restoration which tormented him or about whose solving he was proud. According to Valentin, no full and correct restoration of the calus was possible, as was also the case with tradition and the past. *„I know you think that the performance is not as it was before. That is right. But where can I find how it was before? No one remembers.“*

Valentin began restoring the ritual in 1964. At that time, a decree of the trade unions' central office was issued, which ordered the restoration of traditional rituals, specific for each region. As a young and ambitious clerk in the cultural house, Valentin saw right away the possibility of organising an event including the local cooperative farm, which until then had not caught the attention of the local activists. Under his guidance, a commission of „active“ villagers gathered, among them the director of the cooperative farm, the deputy-mayor of the village, two teachers and the accountant of the Bulgarian Communist Party's local branch. These were relatively important people in the village of Bliznatsi but not the most important ones. After all, it was only a cultural event that was at stake.

After long discussions, the group's members decided that the most representative and the most specific ritual for the village was the „căluș“. Then they prepared a list of 15 teenagers – potential călușari – and sent the guard of the cooperative farm to assemble them.

The commission's representatives also summoned the elderly Marcho, former active participant in the September 1923 Communist rebellion, a cornerstone of the local branch of the Party and a former călușar, who was supposed to remember best the ritual.

The căluș had disappeared from the village long ago. Up until the end of the 1930s, some of the villagers used to go to the neighbouring town and perform the căluș for money. Yet in the village of Bliznatsi itself there have been no călușari since the middle of the 1920s. The elderly Marcho, however, stated that he remembered almost nothing. He insisted that the commission should invite the other living călușar, the elderly Parvan. A former violinist of the călușari group, the elderly Parvan the Kalia, as he was called, was a bachelor, an alcoholic, and on top of it all, „belonging to the minority“. The two elderly people – the Communist hero and the artist – together with the commission's members selected the future calusari from among the 15 candidates. Each of the jury commented on the criteria within their own competence, such as moral qualities, professional development, political activity and the sense of rhythm. The elderly Marcho remained silent.

Valentin's real work began afterwards. The ritual had to be restored, yet the two elderly people were not much help. They said, for example, that when the violinist started playing, they began turning around. Valentin asked them how many tours they used to make around the sick person lying on the floor, but they could not remember clearly, the first saying something and the other refuting what had been said. It was the same with the dance's steps: „the first said leftward, the second rightward“.

That is why Valentin began looking for the truth in books. This was by no means an easy enterprise. Mikhail Arnaudov (Arnaudov 1920) had written extensively on the căluș, but the study was about căluș „in the whole of Bulgaria and even throughout the world“; a study in the best 19 century comparativist tradition. Arnaudov's research did not show which feature of the căluș was characteristic of the village of Bliznatsi, and which applied to other parts of Bulgaria, or even Romania, let alone that the

căluș differed in the various areas where it was performed.

Dimitar Marinov (Marinov 1914) was more useful but what he wrote diverged occasionally from the stories of the local călușari in Bliznatsi. For instance, although Marinov claimed that călușari had been accompanied by a pipe player, none of the villagers ever remembered such a thing. The villagers insisted the musician had to be a violinist. What to choose? Dimitar Marinov did not explain how long the staff of the banner should be either, or how long the sticks had to be.... Dimitar Marinov wrote also that at some point the călușari started making circles around the sick, but nothing else. How many circles, in what direction?

However, Valentin found „a Russian book“ which explained that three and seven were „sacred numbers“ in all Slavic cultures, so he concluded that the calusari needed to tour the sick either three or seven times. But when they made seven circles, the performance became too long. One had to think also about the festivals for authentic folklore where each group was allotted no more than 20-25 minutes. That is why Valentin decided that the calusari would tour the sick three times.

When reconstructing the căluș, Valentin found the most precious clues in the book of Dimitar Marinov, written at the end of the nineteenth century. As a rule, he followed Marinov closely during the reconstruction process. Valentin very rarely allowed a deviation from the written text, and only when all villagers were unanimous that the local version of the ritual differed from the descriptions in the old book (as was, for example, the case with the musician-violinist. Otherwise, the book taught him how the calusari had to be arranged on the scene, what the ritual decoration consisted of, and in what sequence the ritual acts had to be performed. In Mikhail Arnaudov's book, Valentin

found an explanation about the „meaning“ of the ritual, namely the shamanistic trance and the chasing out of the illness. In Ivan Venedikov's study, he discovered evidence that the căluș was a Bulgarian and not a Romanian ritual. As regards the costumes, they were bought from a special shop.³

According to Valentin, the whole process of restoring the căluș was based on a strictly scientific approach, which was the only way of achieving a relatively trustworthy reconstruction of the ritual. Valentin had reflected upon this problem and used to convey his thoughts by telling one and the same story. In the 1950s, when he was a teacher in Dobrudzha region, he found a ritual – „brezaia“ – which he had not heard of previously. Valentin described it diligently and even hoped to publish an article, but after some time he came across a „real article“ of a professional scholar who had succeeded in describing the brezaia „much better and in much more detail“. The scholar did the job better because he had read a host of old books and had relied on old descriptions. At that moment, Valentin realised that professional scholars have access to a tradition which is more authentic since it was fixed earlier (and was, therefore, older), and had been better preserved in the books.

What mattered were neither the personal skills of the researcher nor the fact that his text had gained authority after being published in a scholarly journal. What did matter was the scholar's access to a tradition fixed earlier, hence reflecting better the past and, as a consequence, more authentic. To rely on local people's memory was, in Valentin's words, a rather risky undertaking. Valentin often used one and the same carefully deliberated metaphor. *„It is the same as to take a piece of cloth which had stayed in the garden's corner for ages, left to the rain and wind. Its colour had faded away, the tissue had been worn out and shredded. And you want me*

to tell you what its original colour was, and even what kind of a dress it was taken from."

Valentin was seeking my advice precisely for questions whose answers he could not locate in the scholarly literature, i.e. where to put the sick (at how many steps from the table, in what direction – eastward, westward, southward, northward), how big the bunches of herbs and garlic should be, etc. Despite his long work of reconstruction of the ritual, he was convinced that somewhere and somehow he had broken the true tradition. That is why he did not insist too much on keeping those elements of the ritual he had reconstructed thanks to his own efforts and research. For example, Valentin was persuaded that the old călușari had most probably worn woollen clothes, yet allowed the boys to dress in light, white cotton clothes, which better suited the summer heat. He did not feel comfortable in imposing his vision because he was somewhat uncertain about how exactly the old calusari were dressed, despite the fact that all the preserved traditional costumes in the village were woollen. He did not even have a means to check that: no old book suggested a solution to this problem. The old books said only that the calusari wore white clothes; but whether they were from wool or from cotton no one could tell beyond any doubt. Valentin was thus an example of methodological modesty, a person clearly understanding and accepting the limits of the paradigm which he had chosen to follow.

Valentin had a logical theory on tradition which was shared by many other villagers too. The tradition, which was closer to the past and was better preserved, was also more authentic. That is why Valentin hoped to find it in records from the nineteenth century, when the căluș was registered for the first time. He preferred those records to the memories of the local călușari which supposedly stretched back to the First World War but did not precede it.

Valentin's reconstruction of the ritual placed the main accent on elements which were visible, hence could be presented in front of a public. The series of ritual activities, which are usually performed far from any audience (oaths, spells, mixing of magic herbs, ritual prohibitions, etc.), were not included in the performance. Problems appearing during the reconstruction were linked above all to those elements which could be seen by the public, namely the figures of the dance, the location of the decorations, etc. Even when Valentin was most prepared to share his doubts on the căluș's authenticity, he did not mention details that cannot be seen, such as the herbs, which, according to Dimitar Marinov, had to be stored in a special secret hole within the călușari's stick. The hidden side of the căluș did not interest Valentin very much. He was not interested either in the hidden elements connected to a mythology which had already disappeared. On the other hand, Valentin had a more than clear vision about the mythology sustaining the căluș's existence in its current form. „*Each country has its own traditions*"; „*traditions make us Bulgarian, that is why we must preserve them*"; „*the calus is one of the oldest and most beautiful Bulgarian traditions, yet it is kept only in our region*". Valentin unmistakably connected the căluș with the identity of the Bulgarian nation. The ritual symbolised the linkage of Valentin's village to the Bulgarian national tradition which was supposed to shape Bulgaria.

In this context, one begins to understand Valentin's fear caused by the assertions of „certain people“ from his and other villages that the căluș was not a Bulgarian but a Romanian ritual. In 1978, these rumours reached the people working in the cultural section of the district committee of the Bulgarian Communist Party in the town of Mikhailovgrad, and they ordered that the căluș be removed from the programme of the group for authentic folklore of the village of Bliznatsi. Due to the active efforts of Valentin and the positive opinion of the specialists of the

newly-established Institute of Folklore in Sofia, the ban was lifted shortly afterwards. Nevertheless, hesitations remained.

Valentin's colleagues from the local cultural house were also proud that their village has hosted such a unique ritual, which could be seen nowhere else, which attracted the attention of specialists from Mikhailovgrad⁴ and Sofia, and which had gained an award from the festival in Belogradchik. All of them acknowledged that the ritual's reconstruction was due to Valentin's efforts, that „he managed to apply tradition as it was before“, and that „he knows how to talk to the jury“. Yet they did not forget to mention their own humble contribution.

„It was easier before (meaning before 1989 – I. I.). The state allocated more funds to amateur artistic activities. Now we do not know what to do. For this year (1996 – I. I.), our cultural house received only 8000 leva for the whole year. With this money I must pay for subscriptions, new books for the library, electricity and the folklore group. People are tired and have no desire to dance. They say „we want to cry and you want us to dance“. I do not know what to tell them, here almost all of the people are unemployed. I cannot pay the men even hundred leva each. Moreover, they do not want to play. Today there are no big festivals as before, and they cannot travel.“

„We cannot force them. How can we force them? Before I could always go and talk to the party secretary, to the mayor, to the boss of the local factory.... They would summon the person and talk to him.... Of course, there was always someone who was neither fish nor fowl. One such person refused to dance in the last moment because he did not receive meat for the feast. But such individuals are an exception, one or two, not more. What about the boys? One could talk to their parents or to the school director, and they would call the boy, talk to him....“

„I had big problems with the elderly Parvan, God bless him. He was our violinist, a Gypsy. He died last year. He burned off, he had fallen asleep with a cigarette, dropped the cigarette down, and caught fire.... He was not an easy person. Once he told me he would not play. Why? Because, he would not play! He was tired and needed flour. What can I do? Yes, he says, I will not play. I go to the mayor and he tells me: 'I am sick of the elderly Parvan. He does not respect me, I have talked to him so many times. You do what you can.' What could I do, I took a sack of flour from my father. I took a sack full of flour from my father's house.... In our village, we loved the elderly Parvan so much. Now sometimes when we sit together in the evening, we often talk about him.“

In spite of the desperate efforts of the handful of elderly clerks and volunteers of the cultural house, no young person was willing to enrol voluntarily in the group for authentic folklore.

„When the boys grow up a bit, they become soldiers or go to the town. Those who remain in the village do not want to dance. That is why we have only two sizes of uniforms, for men and for children only.“

The teenagers who performed the calus at the village feast felt visibly ashamed in front of their friends. All clerks of the cultural house were unanimous that they succeeded in making the boys enrol in the group for authentic folklore only after countless conversations with their parents and grandparents. An additional compromise was also made: the youngsters were allowed to practice in a hall of the deserted cultural house, and were able to use the premises as best suited them. The village teenagers often gathered there, and the hall often turned to be a virtual club for boys and girls aged from 12 to 16-17 years, too adult to play children's games but too young to visit one of the three village pubs. Their participation in the căluș ritual does

not seem to result from interest in the local traditions. At best, teenagers considered those traditions tedious, if they did not strive to get rid of them on purpose, and adopt new clothes and behaviour which they conceived as modern.

The old călușari, the elderly, and the link between generations

On the other side of the coin, there were a lot of men aged 55-70 in the village of Bliznatsi who had a lively interest in traditions. It was they who criticised with subdued voices the performance of the group of youngsters and explained that „*things were not like this before*“. They did not hide their opinion: „*this is not the authentic căluș* ... Some of them belonged to the so called „old călușari“, namely the people who first resurrected the ritual in the mid 1960s under the guidance of Valentin. Their leader was the former leader of the călușari, the „vata“.

In the early 1960s, those were a group of young people considered the most progressive in the village since they were tractor drivers or operators of various agricultural machinery, hence belonged to the so called „village working class“. All of them had educations higher than those of the rest of their co-villagers, were better qualified and had travelled more. This group of people had attended courses for operating agricultural machinery, had visited relatives in the town or had travelled to the Ukraine, where a labour force from the village of Bliznatsi helped gather the wheat. These were among the few people who have travelled outside their village.

In the early 1960s, those persons listened mostly to modern music, possessed a radio and demonstrated a lively interest in the world outside. They wanted to create their own music group and play „jazz“ (a common denominator for fashionable urban music in the 1960s in Bulgaria). Those people's version about the reconstruction of the căluș slightly differed from

that of Valentin. In 1964 all of them were summoned by a certain commission and asked to perform the căluș, but were offered also a sort of compromise. They were given a hall in the cultural house which they could use as they wished, although officially it had to serve for rehearsals. All of them received instruments, were allowed to play until very late while the sole requirement was to perform from time to time not only the calus, but also other traditional dances, so that the clerks from the cultural house could boast a busy programme. In this way the group of young people played „jazz“ during village feasts when it was allowed, and traditional dances when they were obliged.

This silent compromise continued until the mid 1960s when a group of Romanian ethnologists arrived in the village. The Romanian scholars conducted fieldwork, talked to the local people, asking them mostly about the căluș.

„Then we said to each other ‘why do not we dance it as well?’. Our forefathers have danced the căluș, why do not we do the same? Was not my grandfather Marco a călușar? We decided to try. I remember it as it were yesterday. We had all gathered in the cultural house when the elderly Parvan came. He started playing while we had to dance one by one. Tsenko began but after several steps Parvan told him to go away. Then Krusto Toluloev began and the elderly Parvan said the same.... When I started to dance, the elderly Parvan did not say anything but started to play faster and faster and watch me in the legs whether I would make an error. I was young and did not get tired easily. At last the elderly Parvan stated: This one would be the vata! After that, when we would start dancing, everybody watched me to show them the steps. Even the elderly Parvan, when he began to grow older, was watching me in order to see what the steps were.“

There was only a minor place reserved for Valentin in the stories of this group of people,

his crucial role in the ritual's restoration notwithstanding. According to the memories of these persons, the decision to resurrect the calus had been theirs, a decision of a group of young people who had decided to establish a band.

Yet in the 1960s it was almost improbable that such a decision was taken entirely freely, or by the youngsters' own will only –they were neither particularly interested in the village traditions at that time, nor would the local authorities allow unsanctioned public activities.

Almost all young people from Bliznatsi at that time had dreamed of leaving the village, had been interested mainly in „jazz“, and had attempted to resettle in the town. Whilst the majority succeeded, those who remained started to consider their failure to migrate as a serious personal defeat, in some cases with dire life-long consequences. The failed migrants interpreted the resettlement in the town as upward social

mobility, because urban life is better and the possibilities for a career development are more numerous. That is why all of them made serious efforts to educate their children and send them to the town, if not in Sofia, then in the neighbouring Mihailovgrad / Montana and Kozlodui. In most of the cases, parental efforts turned out to be successful.

Yet the parents themselves had stayed in the village, and, as they remembered it, began embracing the local „tradition“. The process was slow, progressing step by step. They started to change their musical taste gradually, and to prefer traditional music instead of „jazz“ (*„First I was listening only to radio 'Horizont', then switched to 'Hristo Botev' since there is more traditional music there“*). They began wearing more conservative clothes not only at the work place, but also during weekends and festive occasions



(„*I am not ashamed I am working*“). They also started drinking traditional beverages only such as wine and rakia, and not the more fashionable vodka or cognac they preferred when young. They stopped using fashionable words and expressions (coming mostly from Russian at that time).

In parallel with getting older, or with the loss of their hope of resettling in the town, members of the group of former youngsters began embracing tradition as a symbolic resource. Tradition soon became the pillar and the chief source of their authority. Their group was reconstituted as a group of elderly men who remembered how things were before, and who, thanks to their experience and connection with the past, had the moral right to instruct, supervise and control the younger. To rely on experience and on the authority of the past is part of the duties and privileges of the elderly men in the village of Bliznatsi, and probably in all villages throughout Bulgaria.

As bearers of „traditional folk culture“, the representatives of this group of people were granted the possibility of going outside of their village, of appearing on TV, and of being greeted as VIPs during large-scale events such as the national folklore festival in Koprivshtitsa and its regional counterpart in Belogradchik. „*We went to Belogradchik and to Koprivshtitsa with the group, and I thought, well, this is big thing!*“

While performing at the folklore feasts, the elderly men were shown on TV, were greeted by high-level officials and politicians, thus receiving a convincing demonstration that tradition was important for the state, and not only for the village. An additional proof of the significance of folk traditions for the state was also the money granted for amateur artistic activities and authentic folklore. The direct link with tradition appeared to be a specific compensation for the failure to migrate to the town.

Whose is tradition?

Then a debate began between those elderly men and the clerks from the cultural house, centring around the question of who knows more about tradition and who has the right to build his authority on it. Valentin relied above all on books. He has read extensively and has managed to construct a viable theory about the link between true tradition and the past, and about the purest, most authentic form of tradition which could be found in the old sources. Being more educated and better versed in scholarly matters than his co-villagers, Valentin enjoyed privileged access to this tradition, since he was the only person to know how to read and comment on academic literature.

In turn, the old călușari referred to the presumed direct continuity between them and the previous generations. They were proud to tell how they remembered everything their forefathers did and said, and did not accept the thesis that the link with the past could be restored by „foreigners“, on the basis of certain formalised procedures. As Valentin relied upon old sources and scholarly procedures (for instance comparison between scholarly texts on the călușari), so they put forward the direct personal (and even physical, blood) contact with the „true“ bearers of tradition, meaning their own grandfathers and grandmothers. And it was also a debate about the control, that is why they thought their more „liberal“ dance led them closer to the authentic căluș than the commentaries of the supervisor standing next to them with a book in hand and checking whether steps matched the written records. Old călușari's critiques against the restoration of the ritual were mostly directed against the control of „foreigners“, who told the călușari what had to be done.⁵ Old books were confronted with personal ties and „authenticity“, and their recollections of the past, communicated to me, a member of the academic establishment, stressed the display of

freedom and lack of restrictions, typical of căluș performances⁶.

It is curious that the „old călușari“ did not have any argument about the „hidden“ side of the ritual. While denouncing Valentin's restoration, they paid attention to the number of steps, the direction of the tours around the table, and the outward appearance of the dancers. I have not heard any critique against the lack of a preparatory ceremony for entering in the ritual, the absence of purifying procedures at the end of the ritual cure as well as of ritual prohibitions, secret formulae, curses and spells. These were all features described in detail in the „old books“ and still an object of interest for some of the elderly women in the village (whose opinion was not sought after by all the protagonists).

Both Valentin and the „old calusari“ paid attention chiefly to the ritual decoration, the clothes of the players, and the correct sequence of the ritual dances. When debates arose, they were precisely on such issues. Both groups of protagonists considered the performance of the căluș as a kind of **procedure** whereby authentic tradition was restored. Participants in the ritual realised clearly that they put on stage a moment of the past and struggled to behave like people from bygone times. The boys took off the watches from their wrists, made large and heavy steps, and attempted to speak with coarse low voices as their grandfathers did.

This was a procedure through which the past was restored and collective memory mobilised. Debates were held around some parts of that procedure (how many steps, in what direction) or who could claim the right to use and interpret the ritual (the clerks of the cultural house or the old călușari, the erudite or the local elders). Discussions erupted about what kind of community was constituted through the ritual (the village with its local tradition or the nation, or the dispersed families), or around questions of

power, authority, and conflicting interests. Yet there existed a virtual consensus as regards the mechanisms within the procedure itself; and there was concord on the various parts of the procedure which did not, however, necessitate social consensus (Alexander 1994).⁷

The căluș and village sabor

As it was mentioned at the beginning of the article, the performance of căluș is part of the village feast, called *sabor*. The teenage călușari began performing there in 1995, two years after the last presentation of the group, which had been formed in the 1960s. The sabor is celebrated once per year, often on the day of the patron saint of the village, or on some national holiday. The neighbouring villages usually coordinate their respective sabor, and the whole system of these feasts was established relatively recently, during the last decades of the socialist period.

The sabor is one of the rare occasions, which reunites different branches of the local families, dispersed during the grand exodus rural in the 1960s and 1970s, when more than one third of the population moved from the village to the cities, completely changing the demographic situation in the country. The boys, who perform the calus, do not actually live in the village. They come for summer holidays to Bliznatsi, to meet their grandparents and to give their parents a few weeks of respite. The relations between grandparents and grandchildren in Bliznatsi are a fascinating topic on itself, because the parents usually try to construct a more prestigious, modern, urban, and Bulgarian identity for their children. This involves a break with the tradition of name inheritance (the grandchildren would not receive the old-fashioned or Romanian-sounding name of their grandparents), and a careful distancing from the rural traditions associated with lower class and backwardness (including a strong discouraging of the use of

Romanian dialect words in their everyday speech). All this constitutes an ambitious enterprise which could not be carried out without the constant support in cash and in kind from the rural grandparents.

The young generations generally support this effort and the fact that they take part in căluș is much more of an achievement for their grandparents, who invest a lot of effort in persuading the young men, and often directly bribe them into taking part in the ritual. Together, grandparents and teenagers visit Valentin and the călușari from the 1960s to receive further instructions on the local tradition from rival authorities, and share their own recollections on the ritual from the distant, mostly socialist, past.

It seems that the events from the mid 1960s are not mentioned in these recollections, and the ritual is presented as part of an interrupted local tradition. In this narrative, local actors managed to recuperate the ritual, and now it exists independently from the system of state sponsored festivals. It became a focal point for a variety of issues, which dominate the life of the local community – the competition between local, national, and ethnic identities, the modernization of relations between generations, both aspired to and painfully experienced, and the transformations of kinship structures of the extended rural-urban families.

Notes:

¹ The names of the village and of the chief protagonists have been changed.

² Two main versions of căluș have been registered in Bulgaria. Both of them were typical for its Northern part of the country, the Danubian plain, mostly in areas where a Romanian-speaking population was also represented in the past. The version registered in the Western part of Northern Bulgaria was characterised by the presence of vata only, while that in the Eastern part had vata and mute, the latter sometimes playing a more important role than the vata. The Western version was focused on healing of people stricken by Rusalja, while that on the East was mostly a fertility ritual. A central element of the ritual in the Western Bulgaria was the trance of one or two calusari, while such trances were lacking in Eastern Bulgaria. It seems that the Western version is close to the ritual in Southern Oltenia and especially Dolj county in Romania, while the Eastern version is closer to the ritual in the Bucharest region, as described by Oprisan. However, in both versions there was a group of adult males, rather hierarchically organised, led by one undisputed leader; the

members were supposed to join the group after proving their physical and moral qualities and passing a ritualised initiation. Last but not least, both versions of the ritual had virtually disappeared somewhere in the interwar period, or earlier.

³ According to some people, the costume had been prepared in the town of Chiprovtsi. Several local patriots claim that the forefathers of the villagers of Bliznatsi were the rebels from Chiprovtsi, who, after the rebellion of the seventeenth century, went to Romania before returning back to Bulgaria. It was during their stay in Romania that the forefathers managed to learn some Romanian words, which would explain the Romanian dialect the elderly people of Bliznatsi are still speaking today. Therefore Chiprovtsi is the ideal place to look for the *truly authentic* local costume.

⁴ The villagers of Bliznatsi did not, in practice, use the new name of Mikhailovgrad, i.e. Montana.

⁵ „Old kalushari were different. They had more time; they used to rest in the afternoon and were thus able to dance until the evening. They could dance wherever they

liked. One day in front of the mayor's office, the other in front of the monument....I tell you, the old kalushari danced in a more liberal way. They did follow the steps yet were more liberal. (...) The old kalushari played in a more liberal manner. I remember, they would become really angry. The elderly Marco, the elderly Dencho, when they started storming around, uh, uh, uh! And brandish the stick like this, uh, uh, uh! They were all red, started shaking. They got really angry, I tell you. When I start dancing now, I fall in a kind of trance, begin playing in a more liberal way and this Valentin immediately shouts at me 'you, there!'"

References:

ARNAUDOV, M.: „Kukeri i Rusalii“, *Sbornik za narodni umotvorenii i narodopis (SbNU)*, 1920, XXXIV, Sofia.
MARINOV, D.: „Narodna viara i narodni religiozni obichai. Kniga VII ot Zhiva starina“, *SbNU*, 1914, XXVIII, Sofia, pp. 1-574.

⁶ In a different context, when discussing the căluș with researchers during the state sponsored festivals of authentic folklore, they would stress the closeness of their performance to the written academic tradition, since this is one of the main criteria of the jury. In another different context, while instructing their grandchildren performers, they stressed the self-control of the ancient calusari, who were able to dance several hours in a row.

⁷ Compare the critique of Jeffrey Alexander against the authors who are ready to grant „temporal if not ontological advantage“ of social structure over the ritual (Alexander 1994: 220).

ALEXANDER, J.: „Culture and political crisis: 'Watergate' and Durkheimian sociology“. In: Jeffrey C. Alexander (ed.) *Durkheimian sociology: cultural studies*. 1994, Cambridge.

DURKHEIM, E.: *Les Formes elementaires de la vie religieuse*. 1991, Paris.





Title: "The Romanian Ideology: A Critique of the Meaning of Tradition during the Interwar Period"

Author: Mihai Gheorghiu

How to cite this article: Gheorghiu, Mihai. 2008. "The Romanian Ideology: A Critique of the Meaning of Tradition during the Interwar Period". *Martor* 13: 39-46.

Published by: Editura MARTOR (MARTOR Publishing House), Muzeul Țăranului Român (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-13-2008/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

Martor is indexed by EBSCO and CEEOL.

The Romanian Ideology:

A Critique of the Meaning of Tradition during the Interwar Period

Mihai Gheorghiu

*„God’s world still reigns here
and Grigorescu’s world reigns on our land“.*

N. Iorga

Iorga’s statement condenses the whole paradigm of pre-war and interwar Romanian traditionalism. Everything stems from this statement uttered in 1907. Romanian traditionalism assumes the belief that the traditional village belongs to an archaic world. It is a world legitimated by faith, religion, therefore by sacred values, a world that is respectful of the original model, in the sense that it perpetuates this model, a world of rituals embedded in all gestures, a world where each act reveals itself as a ritual. Life does not mean survival, but organic living in the realm of mystery.

The peasant of this village is meant to have a sort of original, constituent priesthood, which makes him an essential man, the only essential man. This kind of peasant is thus a servant of a cosmic liturgy repeated to the end of time. The peasant is the Man, the Adamic descendant destined to embrace the cult of the living God. Therefore, his existence acquires a real, unique, essential foundation. He is the shepherd of the seen and the unseen.

The order of his existence is viewed as essential. Only this order can be a foundation for something. What is not embodied by this order is not disorder, but chaos – a dark, curse-befallen world. What is this accomplished order? It is the original, therefore sacred, non-distinction of nature and humans. Nature and the land are co-substantial with man because they create him in the real world. Everything is related to creation. Thus, the distinction is blurred. It is no longer an ontic (ontological?) distinction. The peasant (and the shepherd) is entrusted with this order, his existence is a liturgical service, not just the sum total of disordered human acts. Hence the conclusion that only that world, therefore that history, which takes the peasant into account, is the real one. In other words, only the world preserved by the peasant is legitimated as a world, not simply as history.

The archetypal elements of this essential beingness are: the land, the community, the church. These are the three pillars that enable the peasant, a silent priest of nature, to be the master of eternity.

In this order, the land is not the source of an enslaving submission, but the firm ground of a redemptive foundation. The land gives, offers

the infinite access to splendour. The peasant acquires the foundation of his liturgical service from, and with the help of, the land. The land does not only mean a simple estate, but a path to liberation, to real freedom, to redemption. Together with its reigning inner order related to habitation, the community stands for the order of communion, of belonging together. The church fulfils the original value placed on the peasant as a servant of God. The church is the supernatural union of the land and the peasant. The priest who serves in such a church is nothing but a peasant who acquired explicit awareness of his *primaeval* mission.

Roughly speaking, this is the overview of the traditionalist „chimera“ instilled into the intellect of the interwar traditionalist militant. Of course, there is a wide array of differences and nuances, but the solid source of the model is still in place.

The traditionalist transfer is only an attempt to lay the foundations via ancestors. The ancestors are recreated according to a model that should be the answer to the aggressive and destructive present, therefore a vicious circle of recollections and of projection as salvation, as a cure for desperation. The traditionalist individual tries to find the end of a lost, uncertain way. Instead of mapping humanity as being enslaved by history, he wants to project into the past the utopia of essential, fissureless and non-residual redeeming Christianity.

The peasant as a priest of nature is the image that measures the fear experienced by traditionalism in front of the present, the fear that we are not followed by any destiny, but only by a latent decay. We do not refer here to *semănătorism* (the Romanian for „sower“), though it really exists and is part of the composition, but to the attempt made by a whole segment of Romanian culture in order to ideologically project the essential and timeless Romanian humanity

on the path to redemption. The lack of the historical substance of the age, of Romanian civilization, opposes an escape and (ef)fusion into national transcendence.

This escape from history, seen as an essential metaphysical challenge after all, and the only real one anyway, disturbed 20th-century Romanian culture from *semănătorism* and *poporanism* (*Romanian populism*), through Orthodoxy, to protochronism.

Afraid of ourselves, of our prolonged absence from our own history, we looked for a myth able to lay the foundations for a revival. Agricultural archaicity, blended with Orthodoxy treated as organicity, has been found as an auroral myth with particular nuances. Falling prey to cultural ideology, the terms have been falsified with an affected innocence. We witnessed a passage from the representation of the peasant as a unique Romanian reality, a Christian and Orthodox peasant for two millennia, to the ideological utopia of archetypal and mioritic Romania. Thus, the boycott of history has been completely assimilated by the ideological construction of an original, unique and fundamental anthropological model. The ideological model is founded on the rejection of reality, on the alleged penetration of the unique and real meaning of reality. Ideology transfers the ultimate conclusion of a militant and sometimes millenarian explanation to a kind of neutrally-considered history understood as a shapeless and degrading flow. History is excluded by falsification. The soteriological meaning of the ideological discourse prevails authoritatively over any other kind of explanation that would lead either to another determination or to a modern sense of history. Ideological thinking is vicious thinking *par excellence*.

There are materialist, immanentist and „progressive“ ideologies, on the one hand, and traditional and regressive ideologies, on the other. The former type of ideologies resorts to science and appropriates the ascending path to faith and

science in a profitable ambiguity, the latter claims to be founded on religion and on the traditional morals of the community. The appeal to dogma, to the Church and mysticism is falsified the very moment this appeal occurs. The liturgical experience cannot be an object of ideological commerce.

Ideologies are political tools used in the fight against power. Their purely political character is sometimes weakened by the cultural component, yet without changing the final meaning of what is at stake. More often than not, the ideological dimension lays the foundations for politics, not for culture or for religious behaviour. *Sămănătorism*, *Poporanism*, *Gândirism*, Orthodoxy also represent the stages of an initiation journey of Romanian ideology that alludes to more or less obvious political progress. The ultimate task that all these stages assigned themselves was to bring to light a formula of the Romanian phenomenon. This formula should not have been the result of a simple historiographic examination of the Romanian sense of becoming, but of an established fundamental intuition meant to lead to an essential representation able to shape in its turn the metaphysical destiny of the Romanian people. The historical, political, economic and social crises got a dogmatic answer, all being founded on a „Romanian apriorism“. Thus, the world of Romanian traditional civilization became „Christ-imbued“, bearing the divine likeness, like a *materia signata*, which latently preserves the realm of the Mothers, the intrinsic sacredness of the created world.

Nevertheless, the ideology of Romanian traditionalism originates in the so much hated history. Therefore, it has a polemic and militant character. This traditionalist and regressive ideology, which claims to inherit and thus prolong the metaphysical position of the „Romanian man“, is an ongoing critique, therefore a related position adopted by the modern age, by politics, by the West.

The traditionalist ideologist pretends to convey the truth founded on Orthodoxy since day

one. Nonetheless, it is this very organic affiliation that must be questioned – to what extent traditionalist ideology is really founded on Orthodoxy, to what extent it reveals the truth of a real theological experience. Ideology is never an experience, it is always an *Ersatz*, an eternally resumed *as if*. Ideology is always dominated by the permanent shift of levels, concepts and points of reference. Ideology is always a cabinet formula.

The ideological dimension suppresses history by formulating an intrinsic, constituent finality of the phenomenal world. Ideology always reads the noumenal world. It constantly aspires to the gnostic phase. The ideological discourse cannot put up with the weakness of the possible, but only with the force of reality that is definitely established by the very ideological expression. Ideology is forever manichaeist – the good and the evil are the undoubtedly explained and exemplified poles of its construction. Sin only becomes part of history by means of the other. The ideological possession of the world assures the initiate of his intrinsic purity. Only betrayal can bring dishonour on the initiate.

The truth is that Romanian ideology did not manage to perfectly frame the ideological translation of the world. However, the initial terms, specific to such an ideological revision do exist and can be noticed in their historical becoming, characteristic of this formula.

The lie or the fake are two of the real fundamental forces of history. The world is the space of clashing ideologies understood as an expression of the struggle caused by the will to power. The frail will to search for truth, for poetic or religious experience is unconditionally subjected to the willpower principle. Abandoning this determination is the only thing that really leads to victory.

The legitimacy of Romanian autochthonism has been found in opposing a primary and original model to the Western model which is considered to be false, dominating and demonic. The Romanian peasant has been viewed as the essential bearer of the meaning of Romanian

beingness. In this respect, we should not object to the idea that every people has their own image when passing through history, nor should we stand against the urge to affirm or support this image. We need to affirm that it is not ideology that gives full measure to this image, but the historical, cultural or religious creation. The answer to the challenge of history must be an answer, not a way to avoid any real reference to it.

Stemming from a „Romanian apriorism“, traditionalist, autochthonous and regressive ideology ceases to account for the real world of temptations, defeat and neutrality, which survives by borrowing all forms of aggression under the guise of a chameleon. Apart from any event, it aims at the essential matrix and its epiphany. Ideology never says anything about the dark shadow of everyday existence, about the evidence of the dull day to day life. The tormenting time of the survival practice will never arouse any interest. What matters is the always suprahistorical essential time. This unlimited view that sees its own image through aeons hardly makes any room for another weaker experience devoid of a suprahistorical stake. Thus, ideology tends to serve as a substitute for mystical theology. Moreover, it tends to turn into dogmatic theology.

The historical destiny of a people is always a mystery. Any formula can slide into demonism, namely into an essential failure within our being. Man lays his final existential bet in the essential conflict over freedom unfolded in the modern age. The outstanding figures of Romanian traditionalism can hardly utter intelligible things. However, the few authentic things come from Christian existentialists like Vulcănescu or from eccentric figures like Cioran. Apart from its massive dullness, the ultimate sin committed by Romanian ideology is that it could not avoid falling into political theology, into a theology of violent revolution that means guidance on „the path to God that would be resurrected by politics“ (P. Evdochimov). The confused missionaries' sacred violence always ends in banal crime and disaster.

Whether or not followed by political solutions, the traditionalist and autochthonous boycott was an intellectual answer given by the Romanian historical world to the essential historical challenge of the West. Much has been said about the bimillennial civilization, about the historical crisis, about the loss of tradition, but the fundamental question about modernity and about the challenge it poses has been completely overlooked. The Romanian answer given during the interwar period was a disappointment because it disregarded this very question and also the chance to get a real answer. Interwar autochthonism and Orthodoxism ended in confusion and garrulousness, which is nothing but the pathology of the really lost logos. There is no denying that the tensions of modernity have been correctly understood, that the flood of post-war nonsense and the great Bolshevik challenge had to receive an appropriate answer deeply rooted in Europe's Christian tradition that was meant to strengthen the meaning of historical experience rather than deconstruct it. Therefore, only a vague puppet answer was given. Slogans and mystical pastiches can never answer essential challenges.

However, the whole interwar discussion posed the problem of Romanian culture typology and of the evaluation of the historical stage it went through. By making such an inquiry, most traditionalist answers attempted to come back to a primeval and ahistorical *Urgrund*, the only one able to vouchsafe for a new foundation and for a fulfilled Romanian destiny. This is completely wrong and it is also a pernicious confusion. The foundation-laying revolutionary discourse has always answered the foundational, synchronic or diachronic historical shiver. Mystical voices that call either for progress or for restoration can be heard long after history was boycotted: „The revolution was called for in the name of Jesus in order for us to open his arms. The revolution did not plow the land that was not blessed sooner or later by Heaven with fertility“ are C. A. Rosetti's words used as a dictum for a century, though

they acquired different meanings in different historical circumstances. The voice of ideology always plays the role of an apocalyptic trumpet.

Those who blow the same trumpet perceive Romanians' history as a meadow where lambs are chased by a wolf embodying the alien principle. In other words, if Romanian history had been genuine, we could have accomplished the essential mission to actually dissolve history, to mistake the people for the Church. Consequently, we would have had a mystical Romania full of sheepfolds and monasteries, which stands for any traditionalist's sentimental utopia. Redemption is ideologically and politically dealt with, the painful lucidity of the historical experience will be replaced by a false-principled mythology. The Gospel itself is only considered as a political and ideological guide necessary for interpreting history. The weak autochthonous and traditionalist answer stems precisely from false thinking, from the badly founded apologetic god, from high-flown declamations that hide immense trickery. Newspaper theology and the mysticism of the political revolution are fakes in action. A real cultural revival hardly matches the disturbing trends reported in newspapers at the time. At that moment, Eliade's generation undoubtedly exploded in Romanian culture, but it stood alone, having its own problems and destiny. All authentic things that are part of the interwar Romanian cultural creation lie outside the sphere of ideology and urged militantism.

Mircea Vulcănescu is the outstanding example of genuine value, of humanity uncorrupted by ideological fakes.

Crainic's appeal to the values of the traditional village, which is logically consistent with Iorga's one, is the last refuge from hopeless thinking. The unique Romanian spiritual tradition undoubtedly originates from the village world, and peasant life defines the Romanian historical existence. However, this does not

mean that this embeddedness is allowed to turn into a solution to a disembedded present. What kind of intuition can precede any judgement on the archaic village at this time? The intuition of genuine and substantial innocence is the answer to this question. 'Archaic' stands for purity. Emphasis is laid now on custom and tradition, now on the living experience of cosmic liturgy. In both cases we look for a representation of the essential community to which, we are told, we could come back if we wanted to. This is exactly what we cannot do. The village thus becomes the symbol of the essential Christian community. The peasantry becomes the bearer of a mystery and the owner of a mission. Dostoevsky also affirmed the mysterious embeddedness in the people who were on their mysterious way to redemption because they were faithful, humiliated, enslaved and anguished. That was the real Christian extent of an apocalyptic hope, without any ideological implications at stake. Romanian culture, which still relates everything to a sentimental utopia or to a kind of even-tempered ideological rhetoric, does not contain this apocalyptic view. The ideology of interwar Romanian traditionalism tends to be taken for religious thinking, for a theology of history. Though it does not tend towards anything else but this mimetic conversion, there is nothing else but this mimetic conversion from which it detaches itself as much as possible. If the assumption of a Christian position really leads to the rejection of the demonic, alienating modernity via technology viewed as a barrier to any spiritual communion, to the path to transcendence, then the fractured Romanian ideology, which is a function of political and cultural nationalism, shows that its object is not an object of thinking or contemplation. Its way has no specific end. It is the way to nowhere.

Ideological values are primarily created and carried by intellectuals. It is the intelligentsia that builds its social and political role on the ideological practice legitimated as an answer to the problems of history or, even greater than that, to

the destiny that must be fulfilled. Ideology means manifest power to an intellectual. Descending on Romanian ground directly from German Romantic theosophy, the ideology of traditionalist autochthonism opposes Westernization understood as an influence of the secular, mechanised and rationalizing ideology of the Enlightenment. Thus, the Romanian intellectual searched for an organicist and archetypal solution on a familiar and allegedly liturgical ground, falling into either folk metaphysics or into the theology of the political revolution. These problems reflect the very lack of problematics, of the test of freedom, of involvement, of the meaning of contemporary age. After all, modernity is regarded superficially. There is no in-depth analysis of modernity during the interwar period that is not tainted by an ideological stake. Though important and essential for the intellectual climate of the age, Nae Ionescu's analysis is a spiritual pedagogy rather than an analysis as such.

The most delicate problem of Romanian traditionalist ideology is the conversion of its discourse into the Christian Orthodox theological discourse. Christian in essence, this kind of thinking claims to be infallible.

Two aspects are of major importance in this respect: 1. the alleged *ab initio* Orthodox Christianity specific to ideology; 2. Orthodox Christianity assumed as an accomplishment, as an ideological certainty. Thus, the traditionalist and Orthodoxist ideological discourse describes a perfectly vicious circle: the ideological discourse is Christian, it *proves*, *authenticates* Christianity. Nothing is authenticated or proved. It is already given, assumed as a premise and also as a result. History is an authenticated fable, a story we read. It is what it is, it is its own reflection in the mirror, it is the sin of radical rationalism also assumed by the Enlightenment and its followers as universal reason. However, it is the ontological difference from the real Orthodox theological discourse that should be highlighted and analysed. The same should happen with the change of theology into a kind of philosophy of

the decoded history that has finally been discovered. This kind of history would be possessed and contained within the paralogs of the traditionalist discourse. The critique of European modernity developed from conservative, political or cultural outposts is one thing, but the expanded theosophy of a kind of traditionalism that considers itself as a panacea is another. This ideology should first reject its gnostic character and the claim to transcribe the real meaning of history. Nonetheless, it is precisely history that embodies this absolute resistance of what is objective and subjective, of the world's materiality and spirituality. It is precisely this reality that lasts and challenges forever. The real Christian theological spiritualism is completely different from the simplistic gnosis of reversibility or of theosophical Romantic nostalgia for the paradise-like age that has just come to an end. Culture's „mission“ is to establish a presence of the spirit in and for the world, to be the actual answer of challenge and involvement, not a fantastic and hallucinating diversion. The overflowing progressiveness, that characterizes the rationality of the realistic utopia of technology, cannot simply mirror its opposition to the aggressive backwardness in search of a molested innocence that can only be found at the level of *metanoia*, which is always ahead, not behind us. God endlessly looks for us ahead of us, in a place where we could be because we have to. Our being melts into hope, that is, into future, into something that runs counter to the nothingness of an alleged absence. The future can only be embodied by ourselves, whether fallen or rediscovered, but the fall means presence and reality alike, that is, the truth, not an „as if“, of our beingness.

Distinguishing itself as pedagogy, traditionalism defies the task of any pedagogy, namely the preparation for a time that brings along its own temptation. Romanian ideology simply prepares Romania for the narcissistic exercise completed on the edge of its own history falsified with gentleness and alleged innocence. The pious memory of our ancestors cannot replace the cruel

exercise of historical survival, of finding solutions in the very sense of preserving a heritage, not of destroying it by our lack of responsibility and by larval mioritism. The sad paradox of traditionalism is that it turns what it affirms – tradition – into a simple discourse about tradition, thus managing to hide precisely what it claims to reveal. Tradition survives only by its present necessity, not by an ideological and rhetorical imperative. It lies outside any rhetoric only if it manifests itself as an effective power, that is, in action.

Romanian traditionalism is a sentimental utopia to a great extent. It is a reaction to some souls hurt by the chaos of modernity. As ideology, it looks like a collection of touching prejudices defining a decentred world rather than an ideology whose monopolising character is shaped by its furious imperialism. However, traditionalist ideology managed to „bury“ Romanian culture in some useless approaches and debates which placed it so badly that it could hardly face the furious attack of communism, which is the very agent of generalised destruction that the traditionalist discourse aimed at so many times. Of course, culture cannot stand up against the tanks directly, but it can stand up against the decay of people and their spirit, it can stand up against making people embrace freely accepted slavery.

Romanian ideology deprived Romanian culture of the defence mechanism so much needed in the long fight against modernity embodied by communism. One may say that we would have suffered the same fate, irrespective of our heritage. In other words, we would have been enslaved by a spirit of darkness and human decay. Nevertheless, this would be a false argument because the entire logomachy about national specificity, about our place and role in the history of civilisation did not offer us anything. On the contrary, it wasted a lot of energy and ravaged the ground, making room only for an eternal national hymnography that fell on deaf ears. The ideological and cultural debate unfurled during

the interwar period was also significant for the cultural policy of the age, for the resources allocated in order to support different trends. Instead of endlessly redefining ethnic specificity, the tonnes of rubbish about hymns and ethnicity should have made room for a kind of literature closer to the real problems of modernity. All the notable figures of the period were somehow involved in the debate, but the result was not necessarily a more animated environment or any other direct advantage for the overall problem of interwar Romanian culture. Furthermore, the intensely politicised cultural milieu often turned these debates into a mere expansion of the political stake in society that was completely devoid of any cultural goal. As for the theological stake, it really worked in very few cases. In other words, this stake was genuine, lacking the political projections integrated into the struggle over power in a society where, although it was in itself socially and economically well balanced, the political system became even more unstable. Society was on the skids because of the worsening political system.

Interwar Romanian culture was an outstanding age due to the appearance of the top figures of the 1927 generation, and due to a brand new type of cultural expression and ideological dispute. However, this could not strengthen the weak core of a serial culture based on political and ideological directives, nor did it manage to alleviate the more or less prevailing contempt for the much-needed academic cultural foundation, in a culture which revived terribly and timidly in the 19th century. It is also worth mentioning that creativity and construction put an end to all false dilemmas over the great strengths of the interwar cultural creation. The novel, the essays, the poetry, the philosophy, the music and the fine arts which managed to escape the Procrustean bed of the either/or choice remained an integrating part of 20th-century culture. All ideologically marked things that were forced to integrate themselves into the carapace of factitious militantism finally died out.

Bibliography:

It would be over fastidious to refer to all canonical texts about the ideology of Romanian traditionalism. We list here only a few sources consulted:

CRAINIC, Nichifor: *Puncte cardinale în haos*, București, 1936

CRAINIC, Nichifor: *Ortodoxie și etnocrație*, București, 1937

CUZA, A.C.: *Doctrina naționalistă creștină*, Iași, 1928

ELIADE, Mircea: *Profetism românesc*, București, 1990

EMINESCU, Mihai: *Opere*, vol.IX: Publicistica. 1870-1877, București, 1980

GOGA, Octavian: *Mustul care fierbe*, București, 1927

IONESCU, Nae: *Roza vânturilor*, București, 1937

IORGA, Nicolae: „Doctrina naționalistă“, în *Doctrinile partidelor politice*, București, 1923

IORGA, Nicolae: *Istoria literaturii române contemporane*, București, 1934

IORGA, Nicolae: *O viață de om așa cum a fost*, București, 1934

IORGA, Nicolae: *O luptă literară*, București, 1979

MANOLESCU, Mihai: *Secolul corporatismului. Teoria corporatismului integral și pur*, București, 1934

RĂDULESCU-MOTRU: Constantin, *Românismul. Catehismul unei noi spiritualități*, București, 1936

ROȘU, Nicolae: *Dialectica naționalismului*, București, 1936

SEBASTIAN, Mihail: *Cum am devenit huligan*, București, 1935

STĂNILOAE, Dumitru: *Ortodoxie și românism*, Sibiu, 1939

VULCĂNESCU, Mircea: *De la Nae Ionescu la „Criterion“*, București, 2003

For the history of ideas, concepts archeology and debate of filiations:

ARENDT, Hannah: *Între trecut și viitor*, București, 1997

ARENDT, Hannah: *Essays in understanding, 1930-1954*, New York, 2005

BERLIN, Isaiah: *Adevăratul studiu al omenirii*, București, 2001

BERLIN, Isaiah: *Simțul realității*, București, 2004

BLAGA, Lucian: *Trilogia culturii*, București, 1944

CULIAN, Ioan Petru: *Studii românești*, București, 2000

DUMONT, Louis: *Eseu asupra individualismului*, București, 1997

GELLNER, Ernest: *Națiuni și naționalism*, București, 1997

LOVINESCU, Eugen: *Istoria civilizației române moderne*, București, 1924 MANNERHEIM, Karl: *Ideology and Utopia. An introduction to the sociology of knowledge*, London, 1936

MARROU, Henry I.: *Teologia istoriei*, Iași, 1995

RICOEUR, Paul: *Istorie și adevăr*, București, 1996

SCHMITT, Carl: *La notion de la politique. Théorie du partisan*, Paris, 1992





Title: "The historical role of politics in the constitution of the present Romanian market of peasant artefacts"

Authors: Bogdan Iancu, Cătălina Tesăr

How to cite this article: Iancu, Bogdan and Cătălina Tesăr. 2008. "The historical role of politics in the constitution of the present Romanian market of peasant artefacts". *Martor* 13: 47-66.

Published by: Editura MARTOR (MARTOR Publishing House), Muzeul Țăranului Român (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-13-2008/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

Martor is indexed by EBSCO and CEEOL.

The historical role of politics in the constitution of the present Romanian market of peasant artefacts

Bogdan Iancu
Cătălina Tesar

*„anthropologists should be less concerned to identify particular traits as traditional or modern than to describe the political dynamics in which such attributions are made“
(Hertzfeld: 2004, 30)*

This paper is concerned with the constitution and the functioning of the market of artefacts in present-day Romania and tries to bridge the domain of culture (to which it has been confined by the national ethnology) with the domain of economics in an approach framed by anthropological economics (Sahlins: 2004[1974]) or what lately has been called cultural economics (Gudeman: 1986).

We address the ‘market’ as a process rather than a place or a universal model, by merging the local and the global and by framing it in the historical dimension. Instead of seeing the present Romanian market of artefacts as a product and manifestation of postsocialism, and as a particular moment inspired by a rupture with the past, we will place it in a continuum of different periods which have pulled together to create its existing expression. We will examine the role and status of the Romanian peasant artisan in the „global hierarchy of value“, namely in the midst of prevailing consumer ideologies, which

overemphasize mass technology to the detriment of specific local competences (Hertzfeld: 2004). We will therefore ask how artisans survive in the market economy and what strategies they employ to fit into the new capitalist order. In other words, how do they legitimize themselves as indexes of ‘tradition’ in the new ‘modernized’ world?

Drawing on the literature on the invention of traditions (Hobsbawn: 2005) and the critics brought to it (Hertzfeld: 2004¹), we will try to answer the questions raised above by analysing loci where state institutions as well as supranational instances and practices of local actors intermingle. We will look at peasant artefacts and at discourses surrounding them as loci of economic, and cultural cum political values. This article also tackles the historical dynamics and transformations in the field of peasant handcraftsmanship, as well as the process through which peasant artefacts are extracted from their context of production, transformed into art and finally offered up as commodities.

The analysis relies on an ethnography of part of the market of artefacts in present-day Romania. The ethnographic data will be enriched with insights from some of the Romanian ethnographic literature on the subject placing the two perspectives into dialogue. We carried out

fieldwork in two localities where craftsmanship perpetuates itself in different forms, in spite of being characterized by casual distribution. On tourist maps designed during the communist period these localities were marked as 'folk art'² centres. Horezu and Oboga became famous in the country for pottery production. Local economic, social and political as well as ecological backgrounds intermingling with global processes and factors, determined the course of the industry of artefacts in the two localities. While Horezu developed a flourishing local market of pottery and entered touristic flow, in Oboga pottery making is marginal and almost invisible.

**'High' cum 'Bottom' Production
of Craftsmanship:
a Historical Background (17th-20th c)**

Nowadays in both Horezu and in Oboga the artisans produce colourful ornamental pottery such as plates, pots, bowls or vases decorated with specific patterns. Along with various forms of manifestations of the peasant's material culture, and in addition to peasant systems of beliefs and representations³, pottery made a vivid topic within the nationalist discourse of Romanian ethnologic literature⁴. In fact, Romanian ethnology used up hundreds of pages in interpreting the meanings allocated to each of the patterns. Valued as 'symbols', these patterns are usually related to pre-Christian beliefs and are a landmark in arguing the ethnogenesis of the Romanian people. As a result, the ornamental pottery produced in Oboga and Horezu became the icon of Romanian identity, largely exhibited in national museums and international exhibitions.

Nevertheless archaeological evidence dismisses the theory of national specificity attributed to ornamental pottery. Slatineanu (1938) argues that while ordinary pottery for domestic consumption has a long standing history, ornamental pottery (or „the new pottery“) started to be produced on Romanian territory only at the end of the 17th century, and the beginning of

the 18th century, under oriental influences. At that time Romanian princes and boyars brought a large amount of Turkish and Persian pottery into the country and local potters suddenly found themselves unable to satisfy the needs of the nobles. As a consequence, „driven by the new models, our potters started to improve their technique and to diversify the patterns, deciding therefore to engage themselves in a movement of rebirth of this industry“⁵ (Slatineanu: 1938, 93). Near the lords' palaces and in the neighbourhood of the boyar courts, pottery workshops were set up in order to supply the demand of boyars' and princes' families. Upon establishing the monastery of Hurezu, the ex-prince of Walachia, Brancoveanu, gathered potters around it and challenged them to imitate the foreign artefacts (Slatineanu 1938): „Even if this pottery centre had been set up long before, it seems obvious that once the monastery was established, the pottery craftsmanship developed in order to supply the needs of the prince's court and of the boyars in the neighbourhood“ (Slatineanu: 1938, 98). Similarly, pottery produced in Oboga was meant to supply the demands of the Basarabs and Brancovenus courts.

Concerned with studying issues of „autochthony, authenticity, ethnogenesis, continuity, axiological and behavioural peculiarities of the Romanian traditional folk culture and civilization“ (Vulcanescu: 1980, 10), the ethnological literature published during the communist period was silent about the external influences which contributed to the development of the so called 'Romanian ornamental pottery'. Wherever it's acknowledged, the 'influence' is judged as less valuable than the indigenous work: „the oriental imported ceramics that was spread at the boyar courts became a source of inspiration for the peasant craftsman whose artefacts were simpler *but nonetheless more beautiful (italics added)*“ (Butura, 1978: 388).

After reaching its heyday in the 18th century, the production of „luxury“ pottery decreases at the beginning of the 19th century and almost

vanishes immediately afterwards (Slatineanu: 1938). Pottery craftsmanship enters a state of decline in Horezu in the late 30s⁶: „Nowadays this centre is on decline. The beauty and the art of painting is almost forgotten. The craft is worth nothing any more because of the metal and enamelled iron objects which entered the market“ (Slatineanu: 1938, 98). The author further notices that the artisans didn't garnish the objects anymore, only besprinkled them with different clay colours.

The climax of decline in handicraft production reached its peak after the treaty signed in 1875 with Austro-Hungaria whereby cheap, mass produced goods were allowed to flood the local market (Kallestrup: 2006). On this ground, increasingly deprived of local handicrafts, the narratives of nation building which informed Romanian kings (both Carol the 1st's and Ferdinand's) politics focused, more and more, upon the recycling of peasant folklore and customs. It was actually the task of the two kings' wives, both Carmen Sylva and Queen Mary to bring the rural life style back into public discourse.

These local enterprises were part of the international movement *Arts and Crafts* which was born in England as a political opposition to the industrial revolution (Thiesse: 2000, 153), aiming at the revival of craftsmanship as an alternative to the imposed officially „high culture“ (Kallestrup: 2006). The Society *Furnica* ('The Ant') led by Carmen Sylva used to organize craft bazaars and exhibitions meant to encourage, on the one hand, townswomen to wear the national costume for feast days and celebrations (Kallestrup: 2006). While, on the other hand, these activities were meant to help village women to earn a living in their native villages (Thiesse: 2000, 154). Later on, Queen Mary of Romania established the *Domnita Maria* ('Princess Mary') Society which got involved in the promotion of traditional crafts (Kallestrup: 2006) by organizing hand weaving and pottery workshops (Thiesse: 200, 154). These societies



contributed towards acknowledging „Romanian art“ outside the country and played a major role in bringing about transformations in the original production (Thiesse: 2000, 155).

Through international exhibitions, „Romanian art“ spread around the world. At that time it also became a commodity on the world market. We came across some booklets called „pamphlets“ with samples of Romanian embroidery (along with prices tags) published in London around the year 1900. One of them showed Princess Elisabeth of Romania wearing a Romanian blouse on the outside cover, while on the first page it showed Princess Marie of Romania in national costume. Thiesse (2000) argues that at the time it was a common practice for countries with an underdeveloped industrial base to make attempts to acquire international acknowledgement for their cultural production: „National artefacts meant to supply the international luxurious market represent a highly symbolic capital for countries with weak industry. Having no means to highlight their power or their modernity, these countries transform their backwardness into authentic and therefore prestigious archaism“ (Thiesse, 2000: 155).

At the end of the 19th century and beginning of the 20th century, the *Arta Nationala* ('National Art') movement arose as an elite driven

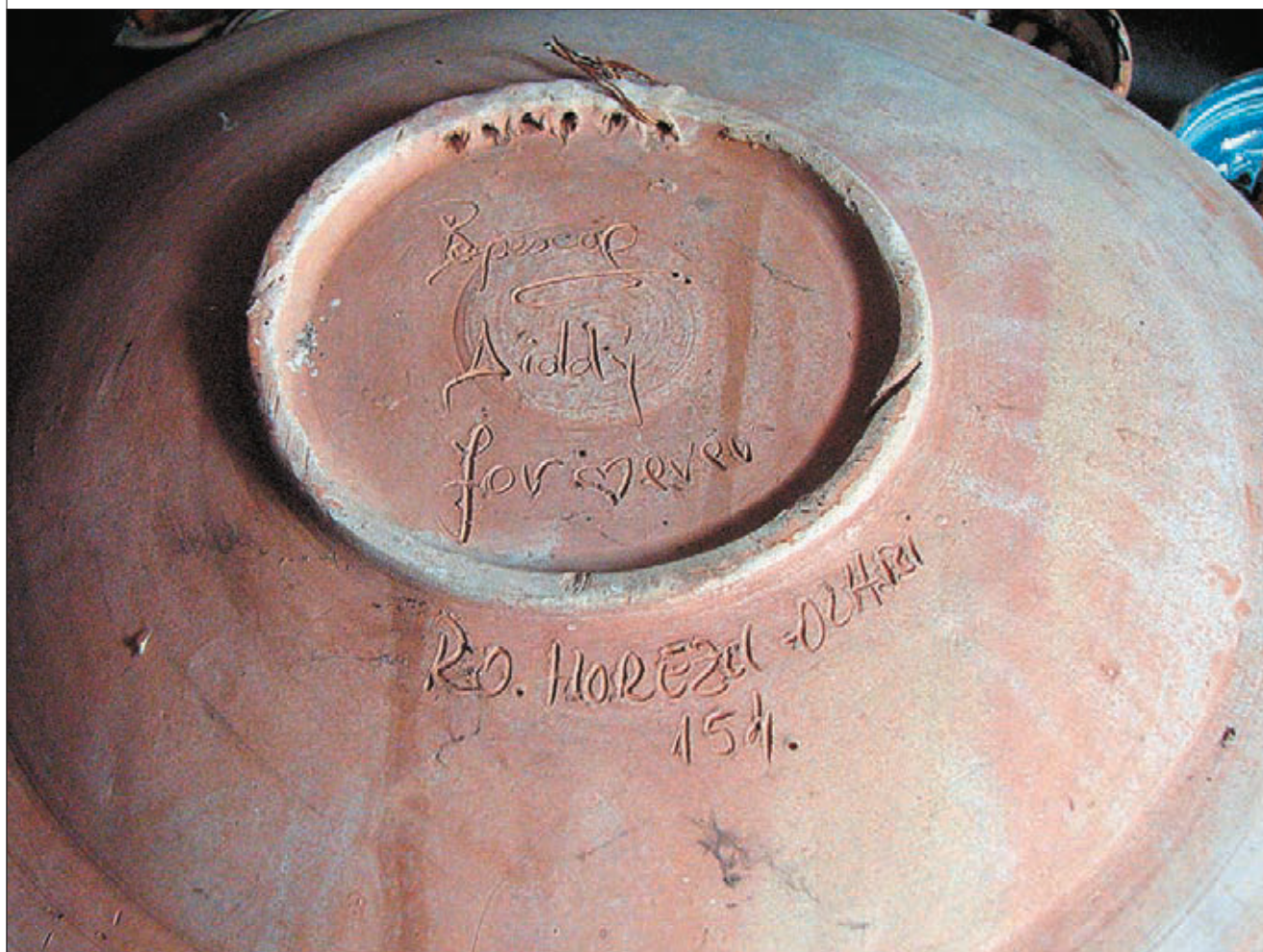
political cum cultural phenomenon, whereby artefacts and customs found in 'traditional societies', after being carefully selected, were promoted inside the country as well as outside it, as representative of the Romanian nation. But in order to become representative of Romanian identity the patterns on peasant artefacts were altered: „the patterns peculiar to a specific kind of object are usually transferred to another kind of object: those on the *oltenesc*⁷ carpets can be found on the Easter eggs while those peculiar to embroidery are used for furniture“ (Thiesse: 2000, 155). The peasant artefacts were extracted from their context of production and promoted on stages, at national and international exhibitions and acquired the status of art (Popescu: 2002, 14): „While until that moment <the large house> of the peasant's household contained <things> (chairs, tables, plates, mugs, icons, [...]), the peasant found himself the owner of popular art objects, or national art, and thus the creator of a world of objects. Collecting these objects started irregularly, then individually, but systematically, guided by the *colligere* principle – *select and gather*.“ Following Popescu (2002) we argue here that The 'National Art' movement brought changes in the aesthetics of the handicrafts and turned their utilitarian value into an aesthetic one. This was one of the points that our informants, a carpet weaver from a village⁸ near the king's residence (Sinaia), brought into discussion:

To tell you the gospel truth... we didn't used to make the kind of carpet you can see today. First and foremost, there was its Majesty the mat. We hung the mats against the walls to keep the house warm. Afterwards there came the runner and later on the patterned carpet that you can find today... My mum used to tell me this story... that it was Queen Mary who had taught the women to weave. She came here when they opened the power station in Dobresti. At the time everybody was eager to learn...

For the second time throughout its social history, production of peasant artefacts falls under

the influence of the elite practices and discourses. And this process of merging what we have called above the 'high' and 'bottom' production of artefacts and craftsmanship reaches its peak during the communist regime. Maybe more powerfully than ever before, state politics intrudes upon rural domestic production of artefacts. A few operations of the state worked together to exert control over the production and consumption of artefacts: the national system of cooperative production, the discipline of ethnology, the museums, the institutes of research and the festivals. Production of artefacts was dislocated from the domestic, private space of the peasant household and re-located in the public, institutionalized space of the enterprise (the cooperative). The production of artefacts was turned into mass production meant to serve as a means of legitimising the state through culture. Meanwhile, the production of artefacts was subjected to a compelling process of selection, whereby particular patterns and shapes were prioritized over others, in order to assert a public discourse revealing ideas about the ethno genesis of the Romanian people.

In the early 1950 the *UCECOM* ('National Union of Handicraft and Production Cooperative') was established as a pyramidal network of village based associations of artisans, which worked as the official site of the production of artefacts during communism. This system was rooted in the 19th century international tradition of cooperative alliances. All over Romania handicraft cooperatives were established by means of gathering together artisans who would provide the initial social and material capital for their functioning, while production was centrally planned and fell under the regulations of the state. A new representation and conception of craftsmanship came into being, replacing the long standing association of the artefact with its producer and individual creativity, with anonymous production (an anonymity that stood for the „genius of the whole folk“).



The production of peasant artefacts during communism: the case of Horezu

The locality of Horezu which is situated in the county of Valcea became a well recognized centre for pottery production and, furthermore, an icon of Romanian craftsmanship during communism. Nevertheless it also became part of the greater 'project of modernization', since it was turned into a locus of entwining contradictions, such as rural elements blended with citifying constituents. A former village, Horezu then underwent a process of urbanization and intense industrialization. At the time the economy of the emergent town encompassed mining, textile production and the handicraft industry. As in other urban areas of the country, immigration from

neighbouring villages into Horezu was encouraged with the offer of employment doubled in attractiveness because of the housing potential. In the 50s the *Cooperativa Ceramica* ('The Ceramics Cooperative') was set up, and in time its personnel reached 700 persons who worked in branches as diverse as ceramics, wood carving, textile, leather, basketry etc. Blocks of flats were built in the centre of the town and their exteriors decorated with pottery, symbolising progress towards 'civilization', as well as being an index of 'tradition'.

In the 70s the festival *Cocosul de Hurez* ('The Rooster⁹ of Hurez') was established in order to offer a site to artisans for staging their 'tradition'. Like other local festivals which were spawned throughout the country during





communism and whose tradition was rooted in interwar Romania (Mihailescu: 2008), 'The Rooster of Hurez' became part of the national festival *Cantarea Romaniei* ('The Song to Romania'). Born at the peak of nationalist communism, the ideology that underwrites *Cantarea Romaniei* festival evolves around the construction of the 'new man' (*omul nou*), as rooted in the continuity of the national past rather than in the international workers movement (Mihailescu: 2008).

This comprehensive vision springs out from every line published in the review which accompanied the festival through its existence. For example, in the review issued on the occasion of the first edition of the 'Song to Romania' national festival (held over October 1976 – June 1977), Miu Dobrescu, at the time chairman of the Council of Socialist Culture and Education, canvasses the role of folklore inside the „huge laboratory of national culture“. As stated by Dobrescu, for communist ideology, folklore serves as a means of testifying to the common origin of the Romanian people, a leit motif recurrent in the narratives of nationalism: „genuine folklore assets and traditional popular artistic creation are a historical product belonging to the eternal dowry of the people“.

Communist nationalism is not an unique example of ideological instrumentalization of folklore inside the nationalist *expose*: throughout Europe the discourse of C19th nationalism was built on the rhetoric of E.B. Taylor's survivalism (Herzfeld 1987, 10). And as it hopefully became clear throughout the previous section of this article, it was also the case with Romanian nationalism at the end of the 19th century and the beginning of the 20th c (see also Mihailescu, Hedesan: 2006; Mateoniu in this review).

But folklore and 'folk art' had to meet the requirements of the twofold nature of communism's nationalist discourse, namely to be both rooted in ancestral traditions and to be in tune with the project of modernization. In the footsteps of the 'National Art' movement, the latter

imperative could be fulfilled by highlighting and promoting, in the case of pottery, excessive ornaments and decorations instead of the ordinary pottery produced for domestic consumption in the peasants households: „Folk art (...) permanently changing... now has an obvious trend towards *decorative functions* (*italics added*) in tune with the requirements of modern civilization. However, despite the process of renewal, folk creation essentially evolves as an inspired continuation of the same valuable traditions characterizing the *culture and creation of the Romanian people* (*italics added*)“ (Miu Dobrescu in *The ‘Song to Romania’ National Festival: 1979, 4-7*).

Therefore the exhibitions housed by the *Cantarea Romaniei* National Festival should include „objects which surpass the traditional scope of old folk art but are conceived in its spirit and meet the requirements of modern life“ (Paul Petrescu, Elena Secosan and Gheorghe Poenaru, in the review mentioned above). At the time the ethnological literature drew a distinction between ‘folk art’ and ‘contemporary artisan work’ („mass artistic creation by the working people“), with the latter being the outcome of a disciplined production which fell under state control especially within the confines of the ‘Cooperative’.

The artefacts produced inside the ‘Cooperative’ didn’t bear the hall-marks of their producers as individuals. Instead, they carried the name plate of the area where they were handcrafted (for example, the bowls produced in Horezu were wrapped in cartoon boxes with the specific tag *ceramica de Horezu*: ‘ceramics from

Horezu’). These artefacts underwent a process of standardization of patterns, shapes and colours. A new taxonomy was imposed in order to make a distinction between the waged worker in the ‘Cooperative’ who was an *artizan* (‘artisan’) and the *mester popular* (‘folk craftsman’)¹⁰ who inherited the skills and knowledge of the craft in the confines of his kinship network. While the *artizan* produced artefacts in series, the *mester popular* would imprint on the objects his personality and make them distinct from the others’. Particular peasant craftsmen who made

abundant use of specific patterns on their artefacts were turned into and promoted as artist-archetypes of handicraftsmen (for a more detailed discussion, see Mateoni in this review): „...the change is also felt in the share of anonymous collective creation typical of the olden days, in comparison with the signed works, and this refer to folk art as well as to current artisan creation...there have appeared works of outstanding value and folk and amateur artists, exponents of the communities to which they belong“ (Miu

Dobrescu, in the review mentioned above).

Nevertheless ‘creation’ was not a phenomenon whereby the individual creator would freely express himself, as one might believe. Any act of ‘creation’ was made subject to the control of cultural entrepreneurs and promoters who would impose as ‘traditional’ only certain patterns and ‘symbols’ believed to pertain to Romanianess. Discussions about innovation and tradition were recurrent in the review ‘Song to Romania’ and directives to be followed by the artisans were made a general preoccupation of the authors,



such as Octavian Ivan: „we have to state clearly that our demarche for safeguarding the authentic values of our folklore and of our Romanian folk art does not refuse ‘ab initio’ the innovation phenomenon and does not intend to annihilate the creative fantasy. We only intend to canalize this creative fantasy towards the vein of tradition, towards the vein of national specificity so that the new values spring naturally out of the spiritual heritage, being authentic (...). One should trace a clear distinction between the rep-

resentative artefacts and the polluting kitsch“ (*Song to Romania*, no 8/ 1987: 36-37).

One way of controlling the production of artefacts was through the selection and awarding of prizes at the festivals. A festival such as ‘The Rooster of Hurez’ offered a ground for legitimizing some of the peasant artisans as masters (and therefore bearers of the traditional pottery knowledge and skills) and for institutionalizing them as indexes of ‘the real tradition’. While domestic craft production was banned and turned





into mass production inside the Cooperative, the festival was opened nonetheless to individual craftsmen (*mesteri populari*) as bearers of tradition.

The works awarded at the 'Rooster of Hurez' festival, by a jury made up of mainstream Romanian ethnologists, were gathered and exhibited annually in the *Casa de Cultura* (the 'House of Culture'). This cultural institution, therefore, became a local authority in the field of tradition making. It not only validated itself as a value 'judge' in the field of local craftsmanship. It also objectified a hierarchy among the artisans, and became the frame of reference for the coinage of 'tradition'. Its embodied knowledge of tradition is asserted by the very participation of nationally recognized ethnologists in the process of selection of the objects exhibited. Even if the 'House of Culture' and its exhibition *Galeria de Arta*

Contemporana ('Contemporary Art Gallery') does not represent an attraction point for tourists in Horezu, since it is closed most of the time, it is a vivid presence in the discourse of legitimization of the artisans. Having works exhibited in *Casa de Cultura* informs one's status as an artisan and furthermore assures one a certain place in the hierarchy of 'traditional craftsmen'.

Few artisans from Horezu became well known during communism, being awarded prizes at various festivals while their artefacts were exhibited by the national museums. Vicosoreanu, Ogrezeanu, Bascu and some others became the icons of the Horezu pottery (see Mateoni, in this review). They were hired by the *Cooperativa Ceramica* to teach pottery making to other villagers who became employees and apprentices there. The pedagogical dimension of craftsmanship was a request to be met by the

„new artisan“. The disavowal and secrecy of cultural transmission of the skills specific to any craft corporation was publicly denied. Inside the space of the ‘Cooperative’, everyone could become an apprentice and be trained in the art of pottery making. Teaching pottery was a demand imposed in order to ensure the perpetuation of ‘traditions’: „the concatenation of the terms peasant, craftsman and teacher, standing for a social status and vocation...teachers...who carry the core of traditions“ (Paul Petrescu et al, *idem*).

The present market of ceramics in Horezu

We do modernize. The world around us is caught by modernization and we must catch up with it...

At least geographically the realm of ceramics is split into two distinct areas in Horezu today. On the one hand, there are plenty of stalls and shops which sell artefacts along the main road that crosses the town from the East end to the West end. They are owned by what we will hereafter call, following our informants’ denomination, ‘street traders’. On the other hand, there is an area up the hill, the *Olari* (‘Potters’) hamlet, spatially removed from the town and not easily reachable given the hilly approach road, where the artisans live. Roughly speaking, one encounters in Horezu, following Gudeman (2001), the two realms of economy: ‘the market’ and the ‘community’, which, nevertheless, are not divorced from one another and whose practices exert a mutual influence.

Administratively at least, the hamlet belongs to the town of Horezu, making one of its streets, but at the time of our research, there was a placard pointing towards *Satul Olari* (‘Potters’ Village’) placed downtown. It served both tourist and political ends, appealing to ‘traditional’ rural life hunters, and accounting for the projects designed by the mayor to attract EU funds for rural development.

People who sell ceramics on the main road usually (re)present themselves as indexes of modernization. They conceive of themselves as *debrouillard* entrepreneurs, who quickly found convenient strategies to adapt to the market economy or as instances of the local forms of capitalism. On the other hand, the artisans living in *Olari* hamlet are regarded by the ‘street traders’ as ‘backward’, ‘underdeveloped’ and unable to adapt to the demand of the market.

Through their everyday encounters with customers, the ‘street traders’ came to an understanding of the demands of the market in ceramics. In their opinion, there seems to be roughly two main categories of customers. The real *connoisseurs* of ‘tradition’, the ‘elite’, would fall into the first category. We are making reference here to that part of the clientele, mainly highly educated, who, once capitalism took over in Romania and the market was flooded with a wide range of consumption goods, advocated ‘returning’ to a pre-modern, pre-globalization stage of human evolution, as opposed to the harmful present. The consumerist behaviour of this ‘high culture’ status group is a locus of striking contradictions, accounting both for the advantages taken from a capitalist life style, and for their rejection. Under the second category of customers, as identified by the ‘street sellers’, would fall the ‘nouveau rich’ as well as common people who look for ‘kitsch’ objects. Because of their ‘lack of culture’, understood in our informants’ conception as a deficiency in contacts with cultural institutions as value makers in the field of ‘tradition’, the latter category of clientele is thought of in terms of ‘uneducated tastes’.

It’s difficult today to supply the demand of the *connoisseurs* of ‘tradition’ because contemporary artisans are believed to be alienating themselves from what was imposed by the cultural institutions as ‘tradition’. There are few craft patterns which are held to comply with the lines of ‘real tradition’, namely the work of artisans who passed away (Ogrezeanu, Bascu, Vicsoreanu etc) and whose artefacts became rare. These

objects are expensive and usually not exhibited in the shops. They are kept in some different rooms attached to the stall which are suggestively called 'exhibitions'. Most of the shops and stalls have a 'backstage' exhibition where old artefacts are assembled after having undergone a rigorous process of selection. These exhibitions usually follow the rules and stringencies of 'authenticity' as imposed by the museums and indigenous ethnographers. Through them, the trader in pottery presents himself as having a twofold nature: one driven by the spirit of capitalism, whereby profit should be made regardless of ethics; and another, which accounts for the attachment to spiritual values (asserting the peasant artefacts as indexes of 'intangible heritage'). In this way the economic activity whereby 'kitsch' objects are made into commodities is regarded as a means of subsistence and survival on the market (which can even mean profit making); and its ethics resist condemnation through the very practices of capitalising the 'really traditional' artefacts. As situated subjectivities, these people seem to be split in two divergent parts. They are driven, in Weberian terms by both substantive rationality (whereas material behaviour is shaped by ethical standards) and formal rationality (whereby actions are based on calculation) (cf. Gudeman: 2001, 16).

Our informants, bearing in mind that they were engaging in a conversation with researchers working at the Museum of the Romanian Peasant, one of the instances in the field of 'tradition' shaping, found themselves in difficult straits in attempting to vindicate their marketing strategies:

We love the tradition, meanwhile we have to survive through what we sell. And what we sell is not real tradition...

A lot of people came to offer us different stuff. But we refuse to exhibit in our stall all thingamajigs. We only have on sale objects that we like. Otherwise, people would buy everything. For example, we have on sale those cement icons which are ghastly but nevertheless they are

highly in demand. Therefore, we decided to put them on sale. They are made by some friends, Greeks who bring them to us in exchange for our pottery.

We should admit that our position as researchers at the Museum of the Romanian Peasant greatly influenced the discourse of our interviewees. One of them, while trying to expose the cultural principles behind the exhibition organized in his shop, ends up by naming the very market principles which drive such a cultural enterprise. The ethnographical exhibition, besides being a collection of items of material culture specific to the area, is a means of advertising for virtual customers:

Few years ago I gathered a lot of ethnographic objects. You can see them exhibited down here. I intend to open an exhibition here. So the ground floor will host an ethnographic exhibition with objects from our area, Oltenia. This will make me happy, people coming and enjoying the exhibition. Maybe this will be a stake in advertising the area. You shouldn't forget that this is a tourist area. In the end, this exhibition will be nothing more than a tourist attraction...

The artisans are thought about in terms of lack of entrepreneurship or of peculiar foolishness by the 'street traders'. They are stubborn in using the old fashioned wood fed clay ovens instead of replacing them with the more practical electric ones. Meanwhile they cannot afford the ecological enamel and continue to employ copper, whose use is restricted by EU regulations. In other terms, the artisans are regarded as 'backward' people who cannot adapt to the new demands of the market. What then are these new demands that the artisans cannot cater for and how are they supplied by the traders in artefacts?

First of all, there is an increasing demand for big vessels. These are bought to be employed either as decorative or functional objects in the big villas and gardens owned by the 'nouveau rich'. Big vessels, however, do not fit into Horezu artisans' ovens. Therefore these objects are usually bought by the traders from places



like Oboga or Corund¹¹ and sold in Horezu. Nevertheless problems arise when the snobbish 'nouveau rich' look for big vessels decorated with the pattern of the rooster which is specific to Horezu:

It's difficult to make these people understand that one cannot get the rooster on the big vessels. They keep on mourning about authentic things...

The solution was found when the traders in artefacts bought big vessels from places where they are produced and had them painted in Horezu. This practice can be termed innovation. In Schumpeter's analysis, innovation stands for the prime mover of entrepreneurship: the entrepreneur invents a new process, bring it to the market and holds a short-term monopoly (cf Gudeman: 2001, 112). Nonetheless these new artefacts fall outside of the categorizations designed by the indigenous ethnographers, follow-

ing area criteria, and therefore overcome the stringencies of 'traditional' artefacts.

But most of the time principles that drive the market enterprise do not overlap with the ethnographers' principles of representing 'traditional artefacts'. The indigenous ethnographic discourse, concerned with portraying the peasant as an a-historical human being, who pertains to the domain of culture, tradition and authenticity, left out of the analysis the realms of economics, politics and social life. However our informants stressed the economic reasons which underwrite the production and exchange of artefacts:

One cannot survive in the market selling only artefacts produced in Horezu. One cannot go into business with objects produced exclusively in Horezu. The same for the Hungarians from Corund, in order to be in the market, they need our objects. When we go to Corund, we can see

Horezu plates in their stalls. Not only do we exchange artefacts, but some of our artisans went to Corund to teach people over there our pottery techniques. Therefore you cannot tell anymore where a bowl was made...

We should supply a whole range of tastes. We sell and ask the artisans to produce in accordance with the market demand. The business works like this: you put some patterns on sale, see if they are sold and if they are, you order more. If they are not sold, you try with different patterns. The patterns produced should fulfil the demand.

One of the most successful traders in ceramics, was among the very few at the time of our research to have any knowledge of craftsmanship (albeit learnt abroad). He also had an oven to be used for demonstrations in front of the tourists, behind the stall; and he invented a new model of plate, the 'crooked' one (*stramba*). He recalls the process of invention in a story which intermingles human error and chance:

The crooked ones, they fell down from our hands. And out of a bowl we made a veldschoen. Afterwards the idea came to our mind to make more crooked objects. We exhibited them in the shop and they were immediately sold out. We make the standard plates and afterwards we curve them.

Whilst the 'street traders' legitimize themselves in relation to their success on the market (and there is an obvious competition among them), the artisans living in *Olari* hamlet mainly legitimize themselves in relation to the cultural institutions. The more contacts one of them has with the museums in the country, the more he will be appreciated among the artisans and his works regarded as being in compliance with 'tradition'. Nevertheless the relationship with these cultural institutions is, in most cases, historically established. Only artisans belonging to families who were part and parcel of the ethnological discourse of the state institutions during communism, have strong links (and access to official markets and exhibitions) with the cultural insti-

tutions nowadays. It seems that through the kinship network one passes down not only the cultural knowledge of craft production, but also one's positioning vis a vis the institutions which judge the degree of alienation from, or, acquiescence with 'tradition'.

Nevertheless artisans living in *Olari* hamlet cannot be said to constitute an homogenous mass of individuals who inherited the craftsmanship within the confines of their family. Some of them acquired pottery making knowledge as wage labourers at the 'Cooperative'. Given the fact that they don't own an oven, they work, nowadays, as day labourers for the artisans who produce artefacts on order, and get paid per item. There are also artisans who only took up craftsmanship after the fall of communism. When they were hit by the unemployment provoked by the retreat of the state from the economy, they discovered pottery craft as a resource generator:



The potters have spawned. Quite a lot of them imitate, they didn't inherit this craft. They were eager to learn and they managed to do it. During Ceausescu's time, only a few families made pottery. Since 90s, they've been mushrooming...

At the top of the internal hierarchy established among the artisans in the *Olari* hamlet, there are only a few families who attend the markets organised by museums (for example, The Museum of the Romanian Peasant or The Village Museum in Bucharest, or the Ethnographic Museum of Moldavia in Iasi). They are therefore regarded as technically and aesthetically 'good artisans' who do not withdraw from the tradition:

Museums teach us to uphold the old patterns. If we go to a market in a museum, the first thing they would do is to check out our artefacts: „this is an old pattern, you are allowed to sell it...“. For example, at your museum, they say that the blue on our pottery is something new, it doesn't come from tradition. But I know for sure that our ancestors used the blue...

It became clear during our research that those artisans who were upheld by the state



during communism, and promoted by museums and festivals as *mester popular* ('folk craftsman'), are still considered to be 'tradition'-bearers. The *artizani* ('artisans') (see the previous section of this article), who acquired the craftsmanship in the confines of the 'Cooperative', have turned,

nowadays, generally speaking, into day labourers. In this way a new division of labour seems to have come into being. This division breaks with the deep seated understanding of the production of pottery as a 'domestic mode of production', which relies on kinship, as described in the indigenous ethnological literature. As for the 'street traders', the kind of knowledge required by their business is not necessarily dependent upon craftsmanship, but upon managerial competences, knowledge of the distribution of demand and supply, of prices as well as advertising, and of networking abilities.

The clientele of the artisans in the *Olari* hamlet is usually made up of networks of individuals, who are established through the agency of state institutions (local or national, such as museums or the village hall). Organized groups of foreign tourists who come to Horezu are also directed towards the hamlet by the personnel of the *Casa de Cultura*, or, of the village hall. Even if the market exchange of artefacts has visibly increased lately in the hamlet, the craftsmen would still complain about poor cash sales. Based on more than objective reality, the craftsmen's discontentment is channelled by condemnation of the activities carried out by the 'street traders'. The latter are seen as pure middlemen who appropriate resources which, before privatisation started in Romania, were accessible only to craftsmen. The 'street sellers' are not the single object of blame in the hamlet. Potters who have been only recently initiated in craftsmanship are also seen as guilty of counterfeiting 'real tradition'.

The production of artefacts is not a task exclusive to individuals. The domestic production of pottery is underwritten by the gender division of labour: men usually accomplish the hard labour (preparing and modelling the clay), while women do the design of plates. As women were traditionally assigned mainly productive capacities inside the household and a low level of mobility, they were practically invisible outside the space of the village. It was therefore the male

pottery who engaged in exchange activities in different markets, hence the public representation of the potter as necessarily being a male. Nowadays there are a few widow female potters in the village who participate strongly in the market exchange of pottery. In this case, the perception persists that craftsmanship is an individual labour activity.

The artisans living in the *Olari* hamlet advertise their artefacts conspicuously. Vessels are hung all over the external walls of a house or in trees in the courtyard. A billboard with the artisan's name near the 'potter' qualification hang on the external front wall of the houses. *This is like a label. Like an advertisement for your own work.* Very few of the artisans managed to open their own shop in the street.

Oboga or the emptiness of the pottery glass case

The commune¹² of Oboga is made up in three small linear villages laid out along a local hilly road. It is situated near the small ex industrial town of Bals, in the county of Olt. Demographic statistics show that its population halved in comparison with the 70s, when most of the people were hired by enterprises in the neighbouring towns. Unlike Horezu which lies in a mountainous area continuously flooded with

tourists, an important resource generator for the locals, Oboga is an agricultural commune with few possibilities for economic development. The dismantling of industrial units in the neighborhood, after the fall of the communism and the resulting unemployment, together with awkward conditions for practicing agriculture, had a large influence on transnational migration towards Western Europe, in countries such as Spain or Italy. During the interwar period, Oboga's production of pottery exceeded that of Horezu (Slatineanu: 1938), but, nowadays, craftsmanship here is only a thing of the past, although highly present in the indigenous ethnological discourse. We faced quite a challenging, demanding task when looking for potters' households in the village.

We were struck by the villagers' lack of self confidence in uttering the names of any potter except the one well spoken of in the indigenous ethnologic literature, and prominently represented in museum exhibitions. One of the civil servants in the village hall proudly told us that no less than 100 potters used to work in the local 'Cooperative' after the second World War. At present the ruins of the ex 'Cooperative' building break off from the row of the neat and well looked after households.

Villagers' knowledge of potters in Oboga is usually confined to the name of Grigore Ciungulescu (see Mateoni, in this review). The belief exists that there are more clay ovens in Oboga but the names of their owners passed into general oblivion mainly because they have never had strong links with the national museums, and, therefore, practiced pottery only as a seasonal occupation. They supply the local demand for everyday pottery at rural markets organized on the occasion of traditional feasts¹³. Nevertheless, roughly speaking, the dismantling of the local 'Cooperative' can be equated with the extinction of pottery as a large scale practice in Oboga. As a consequence, for years, the ceramics produced by Ciungulescu came to stand for 'Oboga ceramics'.



Grigore Ciungulescu is in his 80s and therefore almost physically unable to practice pottery. The aesthetics of the ceramics produced by his son and his daughter-in-law do not stand comparison with Grigore's. The family doesn't have a stall for ceramics. Their family business is confined to selling the bulk of artefacts straight from the household to customers who come from Horezu, Corund, neighbour towns or abroad. The artefacts produced inside the household range from ornamental plates, ashtrays, penny trumpets and simple pots to pots with anthropomorphic and zoomorphic figures inspired by the antique ceramics produced in South Romania (see Mateoniu, this review). The tools the family employ in pottery production are age old and have not been touched by changes in the technology. Even the colours used for ornamentation are obtained from clay or copper by completely natural processes.

The potter Grigore Ciungulescu is a good illustration of the immersion of the hegemonic discourse of cultural institutions within the process of production of artefacts, and hence, 'tradition'. The potter recalls an ethnographer who brought him catalogues with photos of ceramic artefacts from ancient times to be used as inspirational sources. We could witness our potter explaining in a highly academic jargon, gratefully counterbalancing his everyday domestic language, that the synthesis of these ornamental items is what one calls 'traditional'. Grigore Ciungulescu argued that the more patterns a potter would blend in his artifacts (for becoming more 'traditional'), the more he was appreciated by the cultural institutions. Nevertheless, the logics of the market and economic strategies, in the aftermath of communism, overcome the constraints of the discourse of the cultural institutions. For some time Ciungulescus have been producing midget plates for a middleman who attaches a magnet on the backs. Afterwards the objects are smuggled out to UK where they are sold as refrigerator magnets.

In the neighbouring village, Romana, which, in the past, administratively belonged to the commune of Oboga and which is nowadays a district in the town of Bals, pottery craftsmanship is practiced inside a few households. The best known craftsmen are Stefan Trusca and Gheorghe Turcitu. While the first one has strong relationships with the museums, the latter is scarcely known. Similarly, here, just as in Oboga, there are few other potters who practice what we would call 'subsistence craftsmanship'. They do not attract the interest of the cultural institutions which manage the national and international staging of ceramics. They represent themselves through a humble discourse which place the „institutionalized“ potters on the high scale of outside recognition. They were bashful in speaking with us, regarding themselves as undeserving of the attention of any member of the museum staff. They produce what they call *ceramica de rand* ('ordinary ceramics') – simple vessels, besprinkled with different colours, with no complicated designs – which in their speech is contrasted with the 'traditional'.

The dismantlement of the 'Handicraft Cooperative' meant for the potters in Oboga and Romana, to put it metaphorically, breaking the glass case where their artefacts were exhibited during the golden age of the 'Song to Romania' Festival.





Conclusions

The two ethnographic examples discussed above testify to the role of the state actors and agencies in shaping different local markets of artefacts in Romania. Contrary to the indigenous ethnological discourse which approaches artefact production through the bias of culture and tradition, this paper argued that the 'invention of traditions' is a process undertaken by the discipline of ethnology itself and by the state. Relying on written sources, we contend that the present 'marketisation of traditions' in Romania is both an outcome of market liberalisation and of the long standing process of instrumentalising representations of Romanianess.

State agencies are an 'invisible hand' in regulating the market of artefacts, both by subsidising the process of production and by educating consumers' tastes. Different actors in the market, such as producers, traders and consumers seem to share the same understanding of 'tradition', namely the one imposed by cultural institutions. Even the identification of the category of 'uneducated' clientele (made up by what we called 'nouveau rich' and 'common people'), by

our informants, is established in reference to the judging standards of what was imposed as 'tradition'.

Meanwhile peasant artefacts found on the present-day market in Romania overcomes taxonomies designed by indigenous ethnologists following the criteria of area of production, authenticity and specificity. The economic reasoning of supplying demand in the market greatly impacts on the production of artefacts. However knowledge of the market and craftsmanship are two distinct realms whose existence determined a new taxonomy of the actors involved in the market, that is, 'traders' and 'artisans'. The communist enterprise of mass producing artefacts both displaced household production of artefacts and contributed to the emergence of a new category of artisans who staffed the post communist labour market as day labourers. Far from being the objective expression of Romanian peasant celebration in a world of symbols and of intangible values, as it has always been portrayed by the indigenous ethnologic literature, handicrafts production is consigned to the demands of the market.

Notes:

¹ Herzfeld considers that the weakness of Hosbawm's approach „lies in the privileged position it accords elite movers and shakers“ and in its „not recognizing that all traditions are in some sense invented“ (Herzfeld: 2004, 18). In addition, Herzfeld argues that „one benefit of this literature is the awareness şit raisesş that the very idea of tradition is a modernist one“ (Herzfeld: 2004, 18).

² In Romanian, *arta populara* (for a discussion regarding the employment of the concept of 'art' in the indigenous ethnologic discourse, see Mateoniu, in this review)

³ In the footsteps of the German tradition, ever since their birth, Romanian social sciences have been operating the distinction 'culture' (systems of ideas, believes) vs 'civilization' (material culture)

⁴ Beck (1986) states that the birth of social sciences and of ethnological research in Romania coincided with the formation of Early Modern Romania and that they were therefore put in the service of the politics of nationalism (see also Mihailescu, Hedesan: 2006)

⁵ Throughout this article, translation of Romanian texts into English is done by the authors

⁶ Slatineanu (1938) notes that there were only 30 craftsmen and 10 pottery kilns in Horezu, while there were 200 craftsmen and 120 pottery kilns in Oboga at that time

⁷ In the indigenous ethnologic literature, a category of hand weaved carpets whose patterns are believed to be specific to a peculiar area in South Romania

⁸ Besides pottery which furnishes the main interest of this article, we also carried out research about hand weaving in the commune of Pietrosita in the county of Dambovita. Given the limited space of this paper, we choose not to discuss in detail the data regarding hand weaving even though they would fall under a similar theoretical framework, being part of the same process of 'marketisation of traditions' in present Romania

⁹ The rooster is a common pattern on the pottery produced in Horezu. Although it can be found on the pottery produced in Oboga as well, the rooster became the symbol of Horezu pottery

¹⁰ In English, there is no semantic distinction between the two terms.

¹¹ Locality in Transylvania inhabited by a majority population of Hungarians, well known for pottery production

¹² Rural administrative unit in Romania made up of few villages

¹³ In rural areas in Romania clay bowls are still used in ceremonial alms gifts, though on a decreasing scale lately, starting to be replaced by mass produced goods.

Acknowledgements

This article is the outcome of research carried out by a team made up of employees of the National Museum of the Romanian Peasant, Bucharest during the period March 2007 – September 2007. The research was part of the project *Patrimoniul taranului recent: radiografiere, valorificare si expunere* ('The heritage of the recent peasant: survey, analyses and exhibition') funded by the AFCN (Administration for the National Cultural Funds). We are grateful to our colleagues who took part in the research and vigorously participated in debating the data collected

(Antoine Heemeryck, Petre Popovat, Maria Mateoniu, Cosmin Manolache, Dan Turcu, Ciprian Voicila). Some of the interview extracts used in this article were made available to us through their kindness and some of the ideas sprang out from common discussions. Last but not least we are especially grateful to Vintila Mihailescu who was at the heart of this research from its beginning to the end, guiding both its methodology and theoretical framework. He also had the patience to read this article and made useful comments before its publication.

References cited:

- BECK, S.: „Indigenous Anthropologists in Socialist Romania“, in *Dialectical Anthropology*, no 10, 1986
- BUTURA, V.: *Etnografia poporului roman*, Ed Dacia, Cluj-Napoca, 1978
- GUDEMAN, S.: *The Anthropology of Economy*, Blackwell Publishers, Massachusetts & Oxford, 2001
- Economics as culture. Model and Metaphors of Livelihood*, Routledge & Kegan Paul, London & Boston, 1986
- HERZFELD, M.: *The Body Impolitic: Artisans and Artifice in the Global Hierarchy of Value*, Chicago University Press, Chicago & London, 2004
- Anthropology through the Looking Glass. Critical Ethnography in the Margins of Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987
- HOSBAWM, E.: „Introduction: Inventing Traditions“, in E. HOSBAWM & T. RANGER (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 2005 (1983)
- KALLESTRUP, S.: *Art and Design in Romania, 1866-1927: Local and International Aspects of the Search for National Expression*, East European Monographs, Columbia University Press, Columbia & Princeton, 2006
- MIHĂILESCU, V.: „A New Festival for the New Man: The Socialist Market of Folk Experts during the ‘Singing Romania’ National Festival“, V. Mihailescu, I. Iliev and S. Naumovic (eds.) *Studying Peoples in the People’s Democracies II. Socialist Era Anthropology in South-East Europe*, Max Planck Institute for Social Anthropology, Halle Studies in the Anthropology of Eurasia, 2008, pp. 55-80
- HEDESAN, O.: „The Making of the Peasant in Romanian Ethnology“, in *Martor*, no 11 (*Museums and Societies*)/2006, pp 187-2003
- POPESCU, I.: *Folosele privirii*, Paideia, București, 2002
- SAHLINS, M.: *Stone Age Economics*, Routledge, London, 2004 (1974)
- SLĂTINEANU, B.: *Ceramică românească*, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II“, București, 1938
- The „Song to Romania“ National Festival. The all-country exhibition of amateur fine arts, photography and folk art, 1977* (annex to the Romanian edition of the volume *Festivalul Național „Cântarea României“*. *Expoziția republicană de artă plastică, artă fotografică și artă populară de amatori – 1977*) Meridiane, București, 1979
- The „Song to Romania“ Național Festival*, no 8/ 1987
- THIESSE, A.M.: *Crearea identităților naționale în Europa. Secolele XIII-XX*, Polirom, București, 2000
- VULCĂNESCU, R.: „Introducere“ in R. Vulcănescu (coord), *Introducere în Etnologie*, Ed. Acad. Rep. Soc. Rom., București, 1980





Title: "Le patrimoine culturel immatériel entre marché, Etat et globalisation: une esquisse de problématisation autour de l'exemple de la Roumanie"

Author: Antoine Heemeryck

How to cite this article: Heemeryck, Antoine. 2008. "Le patrimoine culturel immatériel entre marché, Etat et globalisation: une esquisse de problématisation autour de l'exemple de la Roumanie". *Martor* 13: 67-86.

Published by: Editura MARTOR (MARTOR Publishing House), Muzeul Țăranului Român (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-13-2008/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

Martor is indexed by EBSCO and CEEOL.

**Le patrimoine culturel immatériel entre marché, Etat et globalisation :
une esquisse de problématisation autour de l'exemple de la Roumanie.**

Antoine Heemeryck*

En cette période de globalisation, la question des traditions nationales amène souvent à des positions tranchées. L'évocation de ce terme doxique incite à penser la période présente sous l'angle laudatif de l'échange culturel ou sous l'angle d'une résorption de l'altérité du fait de l'expansion du marché. Corollairement, la question de l'identitarisme prend une dimension accrue alors que l'Etat-nation est aujourd'hui largement privatisé. La thématique des traditions nationales, du patrimoine culturel, qui a toujours été le champ d'âpres batailles, semble se reposer dans une configuration encore opaque et entraîne une polarisation des positions dans un carcan antagoniste binaire. Il semble pourtant que les transformations intriquées de l'espace national, de l'Etat et de l'économie posent un ensemble de questions et renouvellent des phénomènes contradictoires. Ces phénomènes semblent complexes au sens étymologique du terme, et il apparaît pertinent d'évoquer un cadre plus large pour comprendre les changements qui touchent une société à diverses échelles. Poser le problème de la sorte, c'est se condamner à ne pas pouvoir y répondre de manière exhaustive. C'est pourquoi, dans cet article, nous proposons d'aborder quelques changements globaux et de les mettre en perspective avec la question du patrimoine culturel

en Roumanie d'une manière schématique. L'intérêt de ce schématisme est de pouvoir tracer des fils conducteurs en évitant d'occulter les modifications du cadre dans lequel sont appréhendés les matériaux ethnographiques qui, de ce fait, risquent potentiellement de devenir anecdotiques. La Roumanie, dans cette optique, est intéressante à double titre : d'une part, cette société, depuis plus de vingt ans, fait face à une injonction à se conformer à un modèle unique de démocratie de marché alors qu'elle a été l'objet d'une communisation violente et d'une nationalisation du communisme – par la mobilisation du patrimoine national et du nationalisme – pendant pratiquement un demi-siècle ; d'autre part, on peut y observer actuellement une véritable effervescence de pratiques liées au folklore et au patrimoine culturel endotique reflétant aussi l'expression d'un soi collectif. Dans cet ensemble de pratiques étendu, l'artisanat traditionnel joue un rôle important. Or, en Roumanie, les artisans producteurs d'objets traditionnels sont placés directement dans le champ de la constitution et de la représentation de la nation¹. Ils produisent, ont produit et sont assignés à la position de porteurs de ce que E. Hobsbawm appelle les « traditions inventées » (Hobsbawm *in* Hobsbawm & Rangers, 1992) : une sorte de référence symbolique et/ou matériel le qui a servi et sert à

cimenter une origine commune et une cohésion de la nation autour de l'Etat (ses musées, institutions culturelles et autres), d'une part, et autour des projets des élites et des aspirations de la population, d'autre part. Des concepts comme modernité, nation, nationalisme, traditions et culture, entendus dans leur polysémie et leur polymorphie, gravitent autour de ce champ. Je tenterai d'éclaircir partiellement ces questions en abordant, dans un premier temps, la convention sur le patrimoine culturel immatériel. Ensuite, seront mis en perspective quelques changements saillants survenus au niveau global sur le plan économique et politique, tout en gardant à l'esprit notre point de fixation : la société roumaine. Dans un dernier temps, cette problématisation sera illustrée à partir de deux exemples : une ONG d'aide aux artisans d'objets traditionnels jouant le rôle de pédagogue du marché et le cas d'une petite ville qui a axé son développement sur le tourisme culturel.

1 – Le patrimoine immatériel : cadre universel virtuel de la mise sur le marché du patrimoine matériel.

Le patrimoine immatériel est inventée récemment et mise en œuvre par l'Unesco. Même si la constitution de la convention remonte au 17 octobre 2003, elle a été officialisée le 6 avril 2006, lors de sa 32^e session de l'Unesco, par la ratification de 30 Etats. Le nombre des pays signataires de cette convention a cru considérablement en très peu de temps : en novembre 2006, plus de 50 Etats avaient ratifié la convention, le 30 août ce chiffre s'élève à 80 pays. La Roumanie a signé cette convention et a été acceptée comme membre de l'assemblée le 20 janvier 2006. A cette occasion, elle a été désignée comme membre de la commission, pour la période 2006-2008, dans le groupe n°2 de la commission de l'assemblée générale. Cette convention, dont le but est « d'établir des instruments normatifs pour la protection du patrimoine culturel », est justifiée par l'inscription du Căluș

dans la catégorie des « chefs d'œuvre du patrimoine immatériel de l'UNESCO ». Le cadre du Căluș dépasse notre recherche sans lui être totalement étranger. Sans vouloir trop nous étaler sur ce sujet, notons simplement, à titre d'information complémentaire, que le Ministère de la Culture et des Cultes a créé en mars 2006² la Commission nationale pour la sauvegarde du chef-d'œuvre du patrimoine culturel immatériel « La tradition du Căluș ». Cette commission avalise l'organisation du « Programme National de sauvegarde du chef-d'œuvre du patrimoine culturel immatériel „La Tradition du Căluș,, ».

Si l'on adopte un angle d'approche large, les raisons qui ont pu mener l'Etat à s'inscrire dans cette convention multilatérale ont peut être un rapport avec la position de la Roumanie sur la scène européenne et mondiale. Signer une convention UNESCO, c'est entrer dans le concert des nations, ce qui n'est pas négligeable pour un pays qui n'est pas encore sûr de pouvoir entrer dans l'UE (au moment de la signature de la convention) et qui, de plus, est présenté comme le théâtre de « ratés » quand il ne représente pas, dans les stéréotypes médiatiques occidentaux, un vaste camp humanitaire fictif. D'un point de vue organisationnel et de celui de l'autorité de l'Etat, par ce biais, le ministère se dote d'un instrument de régulation et d'administration dans un champ qui paraît lui échapper partiellement depuis la chute du communisme. Précisons qu'en termes de trafics, au niveau mondial, le marché de l'art occupe la seconde place après celui des drogues. Bien que les artisans du domaine concerné semblent assez éloignés de ce champ de l'art et des sommes colossales d'argent qui y circule, les pertes de revenus pour l'Etat peuvent être assez conséquentes. Enfin, cette convention représente un outil de régulation qui peut virtuellement enserrer les problèmes liés à l'économie informelle. C'est un argument de poids donc pour l'Unesco et pour l'intervention des pouvoirs publics dans ce domaine. Indiquons les définitions que donne l'Unesco du patrimoine culturel immatériel.

La convention définit (art.2, pt.1) le patrimoine culturel immatériel comme :

« Les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel »

Les domaines du patrimoine culturel immatériel sont (art.2, point 2) :

(a) les traditions et expressions orales, y compris la langue comme vecteur du patrimoine culturel immatériel ; (b) les arts du spectacle ; (c) les pratiques sociales, rituels et événements festifs ; (d) les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ; (e) les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel.

Remarquons déjà que les points a, b, c, e font l'objet de pratiques répandues depuis longtemps déjà en Roumanie. Cette convention, théoriquement, encadre donc nombre de pratiques et possède un caractère d'opérabilité. Cet outil peut servir à réitérer des normes, des labels, exclure des produits et des acteurs du domaine, soit autant de dispositions consubstantielles à « l'invention de traditions » selon le concept d'E. Hobsbawm (*Idem*). C'est un pouvoir d'encadrement donc, mais c'est aussi une manière pour l'Etat de (re)fonder son autorité sur le domaine de la culture traditionnelle roumaine tout en la mettant en valeur. Utiliser le terme de refondation est pertinent dans la mesure où, depuis la fin du régime Ceaușescu, et notamment dans le domaine artisanal, le patrimoine est l'objet de pratiques relevant pour une large part de l'économie privée corollairement à la disparition du rôle de leadership joué dans le développement par les coopératives de l'économie collectiviste. L'expansion de la problématique de la tradition peut, par conséquent, être considérée dans l'expansion de la marchandisation. La forme de monopolisation pratiquée sous l'ancien régime national-communiste n'a plus cours. Il s'agit donc pour l'Etat de se constituer une forme de légitimité, ni complètement contemporaine ni entièrement ancienne, par rapport aux

traditions imaginaires entendues comme éléments prépondérants dans la représentativité de la nation. Ces éléments se retrouvent d'une manière mi-latente mi-explicite dans d'autres parties de la convention et ce, de manière tout à fait particulière pour l'artisanat traditionnel :

« L'« artisanat traditionnel » semble à bien des égards constituer le domaine le plus concret dans lequel le patrimoine immatériel trouve son expression ; cependant, la Convention vise à protéger non pas tant les produits artisanaux en tant que tels que les compétences et connaissances indispensables pour leur production perdure. Tout effort de sauvegarde de l'artisanat traditionnel doit tendre essentiellement non pas à préserver les objets artisanaux – aussi beaux, précieux, rares ou importants soient-ils – mais à instaurer les conditions qui encourageront les artisans à continuer à produire des réalisations de toutes sortes, et à transmettre leurs compétences et leur savoir-faire aux autres, en particulier aux plus jeunes membres de leur propre communauté. L'artisanat traditionnel s'exprime sous de multiples formes : vêtements et bijoux pour protéger ou orner le corps, costumes et accessoires pour les fêtes ou les arts d'interprétation, objets servant à l'entreposage, au transport et au logement, arts décoratifs et objets rituels, instruments de musique et ustensiles domestiques, jouets destinés à l'amusement ou à l'éducation, et outils indispensables à la subsistance ou à la survie. Bon nombre de ces objets sont éphémères car conçus pour ne durer que le temps de la fête communautaire ou du rite familial pour lesquels ils sont fabriqués. D'autres deviennent des souvenirs que l'on transmet tels de précieux héritages et qui servent de modèles à la créativité contemporaine. Les compétences et connaissances nécessaires pour permettre à l'artisanat de perdurer sont parfois aussi fragiles qu'un objet votif en papier ou un dessin sur le sable, mais souvent aussi solides et aptes à perdurer qu'un robuste panier ou une épaisse couverture. »

Au-delà des termes génériques et pirouettes intellectuelles de ce texte, protéger les producteurs, pour le dire clairement, c'est dans les faits protéger leurs productions, et c'est donc mettre en place un marché des produits traditionnels. Ceci est corroboré par l'inclusion des objets matériels sous un label « immatériel » en lieu et



place du concept « d'authenticité ». En fait, pour bien comprendre la formulation, il faut la saisir à l'envers, de sa fermeture vers sa prémisse. Le but, formulé avec opacité ici, est bien d'assurer la production de marchandise et donc la protection des producteurs, ce qui est illustré par l'usage des termes de compétences (Hours & Sélim, 2003)³, par la définition complémentaire du patrimoine culturel immatériel comme le « creuset de la diversité culturelle et garant du développement durable ». Inscrire dans le développement durable – avatar du post-développement⁴ – le patrimoine immatériel, c'est l'inscrire dans une chaîne économique qui vise une production et en l'occurrence une production marchande, même si le patrimoine n'est pas une marchandise comme une autre. Ce glissement n'est pas anodin. Il a pour effet de voiler le grand écart entre la mission proclamée de l'UNESCO qui est celle de l'éducation et de la protection de la culture et ce dans quoi elle s'insère véritablement, c'est-à-dire l'économie de marché et la marchandisation de la culture.

Les définitions de l'UNESCO intègrent aussi des notions de territoires culturels, de régions, ce qui s'appelle dans les pays de l'Union européenne le développement intégré des

territoires et des collectivités⁵. Du point de vue de la volonté politique, mettre l'accent sur les régions et les territoires est aussi un calque et une extension du démembrement de l'Etat-nation au bénéfice d'entités politique de moindre envergure. C'est ce qu'on appelle dans un idiome bureaucratique les principes de décentralisation et de subsidiarité.

On peut toujours voir cette nouvelle convention sur le patrimoine sous un angle culturaliste étroit comme le fait Chiara Bortolotto (2006)⁶ :

« Parmi les innovations les plus intéressantes pour suivre l'évolution vers une définition plus anthropologique du patrimoine, on note l'introduction des « paysages culturels », définis par les usages traditionnels du territoire, et des « Itinéraires culturels », qui soulignent le caractère transculturel de la culture. »

Si on peut déjà douter qu'il existe une définition anthropologique du patrimoine, on ne peut qu'être surpris par l'absence totale de considérations pour les transformations économiques et politiques sous-jacentes à une telle mutation idéologique. Ce refoulement mérite explication, surtout que ces propos plus mignons mettant en avant la culture et « le transculturel » sont très exactement ceux utilisés par les opérateurs de tourisme culturel. Toute personne qui a déjà ouvert un jour un *Lonely Planet* ou *Le guide du routard* y verra des analogies quasiment parfaites avec cette évocation des territoires, des paysages, des routes à thèmes. Et si l'on va plus loin, dans le tourisme culturel et même dans le tourisme en général, il existe tout un ensemble de pratiques et de notions qui sont étroitement liées aux pratiques du patrimoine immatériel comme les festivals et fêtes folkloriques, les foires et fêtes locales, les sites de patrimoines artisanaux, les terroirs parfois altermondialistes... Ces termes peuvent être retrouvés dans les publicités des agences de tourisme culturel. Ajoutons qu'il est révélateur que le concept de « traditions inventées », comme le note E. Hobsbawm (*in* Dimitrijevic, 2004), ait suscité l'intérêt du marketing communicationnel. La percée du tourisme et l'absorption du patrimoine dans ce domaine n'est

pas à prendre comme allant de soi. La convention du patrimoine immatériel semble effectivement étendre et parachever collatéralement les bases d'un art de gouverner (au sens de M. Foucault) vers les activités culturelles qui touchent à la question de l'appartenance nationale. On peut donc se poser la question de savoir s'il ne s'agit pas d'une OPA (Offre Publique d'Achat) sur le patrimoine non matériel pour reprendre la typologie de l'UNESCO prolongeant les dernières mutations du capitalisme⁷.

Ancrage.

Le déploiement des activités de tourisme culturel s'inscrit dans le cadre du patrimoine culturel immatériel. Il s'agit d'un mouvement massif qui s'étend de plus en plus à travers le globe⁸. Pour bien comprendre ce qui s'est produit avec le surgissement de ce type de tourisme, il apparaît nécessaire de le replacer dans les transformations économico-politiques des 30 ou 40 dernières années. En restant en général, le XX^{ème} siècle peut-être caractérisé par un système d'Etat-nation encadrant le domaine de l'économie par des politiques d'industrialisation. La production, la productivité, la croissance, l'urbanisation, (avec un territoire, une monnaie nationale etc.) sont les éléments centraux qui, somme toute, définissent l'idéologie productiviste. Sur un plan international, les Etats s'auto-représentaient par ce principe de souveraineté. L'autorité de l'Etat devait alors s'appliquer sur un territoire donné (Badie, 1997). Le régime de Ceaușescu a d'ailleurs été une figure caricaturale de ce modèle. Ces paradigmes politiques sont bien évidemment héritiers de la révolution industrielle, de la modernisation. Ainsi les deux blocs – communistes et capitalistes – entraient dans une course de la production, et le tiers-monde, suite à son indépendance, allait sortir de la pauvreté grâce au développement⁹ nous disait-on. Une double transformation survient alors. L'une qui relève de la conversion, l'autre de la mutation (Bazin, 2003).



C'est d'abord la conversion lente de tous les régimes communistes au capitalisme à quelques exceptions près – mais les exceptions confirment les règles plus qu'elles les remettent en cause¹⁰. La Roumanie se présente comme le contre-exemple puisque le pouvoir, dans les années 80, s'est acharné à rembourser les dettes extérieures pour sortir de la dépendance des institutions financières internationales quitte à acculer la population au bord de la famine. Au niveau international, c'est au début des années 1980 que la Chine va mettre en œuvre « le mécanisme économique ». Le Vietnam et le Laos vont suivre cette marche à leur tour. A partir de 1989, la fin du communisme et la conversion au capitalisme est un état de fait.

La seconde transformation opère dans la structure même de l'économie et du capital (en fait depuis le début des années 80). C'est que l'on nomme en général la financiarisation des économies et des sociétés. La forme générale du consensus de la guerre froide était que l'Etat maîtrisait et/ou encadrait dans une certaine mesure la société et l'économie tout en vivant dans une séparation avec cette société. Or, ce schéma se transforme dans les années 1970-80. L'économie financière va être libérée des

contraintes imposées par le consensus organisé suite au fameux « jeudi noir » de 1929 (et dont Keynes deviendra l'inspirateur dans l'après guerre), puis va prendre le dessus sur le capital industriel pour se développer à l'échelle planétaire. Les entreprises et complexes industriels deviennent alors des produits qui s'échangent et sont l'objet de spéculations. L'objectif de la finance implique une compression de la masse et des coûts salariaux du travail des bas salaires et la réduction des coûts de la fiscalité¹¹. Les comportements boursiers en sont des indicateurs probants puisqu'à chaque vague de licenciements des entreprises quottées la valeur de l'action grimpe de manière vertigineuse. On a donc un capital financier (actionnarial surtout) sans frontières et hégémonique auquel le capital industriel et le travail sont subordonnés (London, 2003). Cette prise de pouvoir se perçoit par exemple dans le fait que de grandes entreprises bénéficiaires et sans difficultés apparentes ferment aujourd'hui au motif de n'être pas atteindre des taux de profits de plus en plus démesurés¹². C'est là, pour le dire rapidement, le passage du capitalisme paternaliste au capitalisme patrimonial. D'ailleurs, comme le souligne L. Bazin à partir de l'exemple du nord de la France, c'est à partir de là que se développe le patrimoine industriel en contre partie de la réduction du patrimoine dans son sens originel (Bazin, 2001). Il faut aussi préciser que, dans le cas des économies postcommunistes, la désindustrialisation est aussi un effet de la disparition de l'organisation économique du bloc communiste.

L'investissement et le développement du tourisme est une conséquence de cette transformation de l'économie politique mondiale. Car, le tourisme est, ou peut-être était, une activité de « fin de chaîne » : il est largement dépendant de la santé économique global et des surplus qu'obtiennent les classes sociales qui s'en sortent le mieux aujourd'hui (au niveau intra-sociétal les classes moyennes des villes, et international). Cela ne veut pas dire que l'industrie n'existe

plus. Elle existe encore, mais elle est soumise largement au capital financier qui domine désormais largement la structure capital¹³ et sa territorialisation est devenue volatile même si on voit que des masses de main-d'œuvre ont vu le jour en Asie du sud-est. Le tourisme et les activités du secteur tertiaire sont le corollaire partiel de la disparition de l'industrie, de l'idéologie productiviste et de la souveraineté comme mode de gouvernance économique dominant. Mais le tourisme culturel à cette particularité qu'il ne peut être délocalisé au même titre que le tourisme en général, comme on peut le voir avec le développement touristiques des pays du Maghreb en lieu et place du Sud de l'Europe. Le tourisme culturel s'inscrit dans un espace de représentativité culturelle, occupe une position et un espace particulier sur le marché des altérités. On imagine mal en effet les Masaï peindre des icônes « orthodoxes » sur verre comme en Roumanie ou les hommes des communautés rurales roumaines porter des étuis péniciens au cours d'un rituel quelconque. Cela fonctionne de la sorte, mais pour le moment seulement. Il ne serait pas étonnant en effet de voir des objets en céramique produits à la chaîne dans des pays où les coûts de production sont faibles occuper les marchés européens.

Contextualisation : la Roumanie.

En ce qui concerne la Roumanie, la tradition s'étaye sur la figure du paysan, du village et du monde rural. La ballade de l'agnelle (Miorița), le folklore (danses régionales, objet traditionnels, etc.), l'art traditionnel tournent autour de cette dimension. Cette texture est rémanente. Elle va former une matrice sur laquelle va s'appuyer la nation en créant une identité sur le plan temporel et spatial. Question d'autant plus décisive que la Roumanie est une « jeune » nation et au cours de l'histoire a été prise dans les luttes des empires avoisinants. C'est sur cette trame que vont s'étayer l'idée de nation, le nationalisme et nombre de projets politiques parfois antithétiques. Prenons-en quelques exemples.

Pour un *Bonjurist* révolutionnaire de 1848 tel N. Balcescu, le paysan était un révolutionnaire. Pour un autre 48ard, comme V. Alecsandri, il s'agissait d'un poète, ce qu'il est devenu effectivement après que celui-ci ait écrit une version de la ballade de l'agnelle et l'ait publiée en France.

Par opposition et un peu plus loin dans le temps. C. Noica voyait cette osmose idéologique comme un handicap. Ne disait-il pas d'ailleurs :

« c'est justement ce qui nous rend mécontents aujourd'hui : le fait d'avoir été et d'être encore, par tout ce qu'il y a de meilleur en nous, des villageois. Nous ne voulons plus être les éternels villageois de l'histoire. Cette tension est le drame de ma génération. Ce qui rend notre conflit si douloureux, c'est qu'il est, du moins théoriquement, sans issue¹⁴. » V. Mihăilescu ajoute : Noica ne se trompe que sur un point : ce drame n'est pas seulement spécifique à sa génération, il est constitutif de la culture roumaine. » (Mihăilescu, 1991)

Dans la représentation de C. Noica, entrer dans la modernité occidentale, c'est ne plus être villageois. Or, être roumain, dans la conception de cet auteur signifie être paysan, ce qui, par voie de conséquence, signifie une auto-distanciation infériorisante de l'Occident par cet élément (l'appartenance au monde rural) considéré comme central dans cette construction identitaire. Les auteurs, de Iorga à Eminescu en passant par Blaga, ont produit tout un ensemble d'images et de symboles venant enrichir cette matrice. Ces œuvres sont donc polarisées, implicitement ou explicitement, sur la question du paysan comme le symbole de la représentation nationale, c'est une texture qui donne forme à l'Etat-nation. Nous ne développerons pas d'avantage sur ces idées pionnières (qui sont aussi des prolongements des théories de la modernité, d'Herder et de l'anti-obscurantisme des lumières) le sujet est bien trop large pour pouvoir être traité ici¹⁵. Par contre, il existe un aspect largement occulté et prépondérant dans ces controverses sur la culture nationale et sa genèse : les différentes expressions du cadre de cette tradition sont aussi des symbolisations de la posi-

tion de la Roumanie dans le monde et même un recouvrement de cette position.

L'évolution du communisme vers le national-communisme peut être justement interprétée comme une volonté de transformer les rapports de force à l'avantage du régime politique. D'une organisation sans légitimité sur un plan interne, complètement minée par l'ethnisation des rapports politiques, le parti communiste évoluera dans le sens du national-communisme. Dans cette configuration, les institutions du parti et la famille Ceaușescu, celles de l'encadrement et de la surveillance (*Securitate*) deviendront aussi dépendantes des institutions productrices de nationalisme¹⁶. La rhétorique visait à faire de la Roumanie une forteresse assiégée occultant les dominations extérieures par la création de figures de l'ennemi étranger en prolongement des ennemis intérieurs. La Roumanie s'extirpait ainsi de sa position historique de pays périphérique par l'exaltation du développement industriel et, en même temps, de la nation menée par son guide. A donc été mobilisé et développé pour ce faire le patrimoine culturel national, comme l'illustre le festival « *Cântarea României* » dont le premier secrétaire du parti disait qu'il :

« [...] s'est transformé en une manifestation puissante de la volonté de notre peuple tout entier de travailler, de développer l'économie, la science, la culture, l'art, d'élever notre patrie sur les nouvelles marches du progrès et de la civilisation »¹⁷

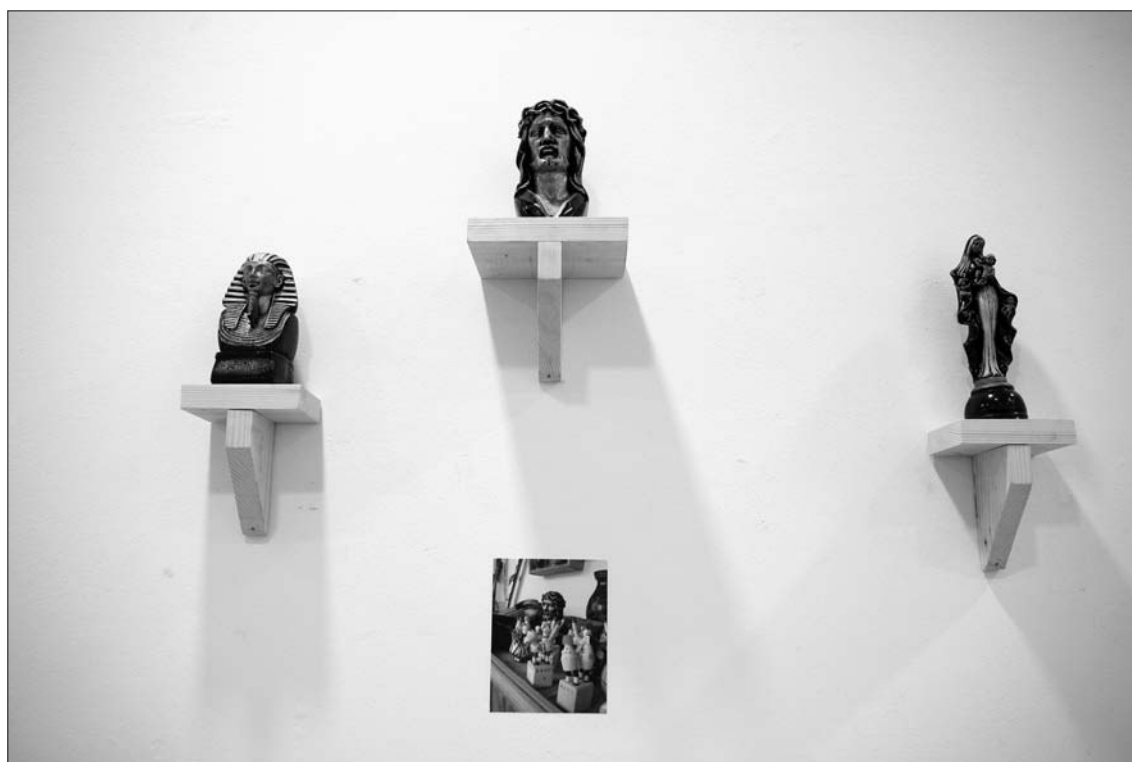
Si l'identité a été un élément prépondérant de l'imposition du communisme c'est parce que sa nationalisation a été le seul instrument pertinent et disponible pour tenter de combler une absence de légitimité dès son origine.

La position de la Roumanie va subir un véritable renversement au cours des années 80 qui va s'accélérer après la chute du régime communiste. Les premiers signes de ce déclasserment sont apparus quand les plans de systématisation ont été portés à la connaissance des médias et du public occidental.

Dans la morale de la globalisation basée sur la projection à l'ensemble du monde de normes

idéalisées des sociétés occidentales comme le marché, les droits de toutes sortes et la démocratie¹⁸ et synthétisées sous le terme évolutionniste de transition, la Roumanie apparaît comme le mauvais élève des pays de l'Est. Elle représente, dans les discours médiatiques occidentaux, une espèce de nouvelle périphérie de l'Europe composés de victimes et de pauvres, à l'extérieur, dignes de l'idéologie humanitaire¹⁹, et dans la logique des nouvelles formes d'identitarisme xénophobe des Etats occidentaux un possible ennemi interne (migrant) venant rejoindre

de domination au niveau mondial a des conséquences importantes au niveau des acteurs et de leur vision du monde. Elle s'exprime notamment en Roumanie par l'intériorisation d'une stigmatisation exogène²¹. La Roumanie porte effectivement la marque du péché de l'appartenance à la dictature, la marque de « l'empire du mal » selon l'expression de R. Reagan. Or, la tradition comme instrument de coagulation (et parfois concomitamment et paradoxalement de contestation) de l'autorité de l'Etat sur les individus est un pivot de l'articulation des



les franges exclues du marché²⁰. L'imposition de ces normes intervient en contre balancement de la doctrine de la souveraineté et de l'Etat-nation et d'une montée en puissance des pouvoirs multilatéraux (Union Européenne, UNESCO, Organisation Mondiale du Commerce, et les nombreux traités), des ONG, des villes (Sassen, 1996) et des régions. Cette modification des rapports

dynamiques internes de recomposition des rapports politiques et socioéconomiques avec les évolutions des rapports internationaux. On peut donc espérer grâce à cette entrée pouvoir réaliser une analyse conjuguée des phénomènes intriqués et difficilement analysable.

Pour illustrer cette problématisation et son éventuelle pertinence, penchons-nous sur deux

exemples : une ONG d'aide aux artisans travaillant dans la confection d'objets traditionnels et une petite ville qui axe son avenir sur le développement d'une activité de tourisme culturel.

Une ONG de socialisation au marché²².

La Fondation pour les Artisans (FpA), créée en 1997, est une ONG roumaine située à Bucarest, de petite envergure, mais d'une grande efficacité. Elle s'attache à développer l'économie de l'artisanat populaire et le marché du souvenir.

l'Occident) et plus précisément en l'Europe de l'Ouest. Cette caractéristique micro-idéologique prend place dans le cadre du développement de l'art traditionnel et dans les représentations intersubjectives des acteurs. Dans les années 1990-1995, la situation de l'artisanat pouvait effectivement paraître singulièrement inquiétante notamment avec la disparition des coopératives, de leurs réseaux d'acheminements (etc.). Ces acteurs ont été motivés aussi par le fait qu'il y avait un manque d'intervention, une maladresse, une inadaptation, voire même une inexistence de



Il y a chez ses acteurs à la fois un fond progressiste, développementaliste et humanitaire (Hours, *op. cit.*). A leurs yeux, le marché est un moyen de faire accéder les artisans à une émancipation de la pauvreté et finalement à une forme d'autonomie. Il s'agit d'une véritable praxis. Le marché n'est pas une institution abstraite : il se trouve en Occident (et est représenté par

l'action des pouvoirs publics dans ce domaine. Ce constat est une caractéristique commune à (presque) toutes les ONG²³.

Les méthodes de la FpA sont bien définies et sont dues à des relations entretenues avec des ressortissants et bailleurs de fonds occidentaux depuis les premières années de fonctionnement de l'ONG. Ses acteurs ont tous été formés dans

les écoles des institutions culturelles de Roumanie (Musée du Village Roumain par exemple). Ils possèdent donc toutes les compétences pour produire des matériaux ethnographiques utilisables dans ce nouveau marché de l'art traditionnel (entretien vidéo avec des artisans, organisation d'expositions etc.). De surcroît, ils sont au centre des réseaux sociaux qui traversent ce champ social particulier, ce qui représente autant d'accès à des ressources et institutions importantes dans ce domaine. L'un d'eux est par exemple expert auprès de l'Unesco pour le compte du ministère de la culture et des cultes de Roumanie tandis que la directrice de l'organisation occupait le poste de directrice adjointe de l'institut culturel roumain de Londres, il y a peu de temps.

Pour pouvoir mener à bien leurs projets, ils ont suivi des formations en management à la Fondation pour le développement de la société civile (FDSC) qui est une sorte de plate-forme pour ONG étroitement liée à l'Union européenne. C'est une étape obligatoire pour obtenir les fonds monétaires, une formation à FDSC²⁴ jouant à la manière d'un label chez les bailleurs de fonds. Les séminaires permettent, outre une amélioration des connaissances des démarches bureaucratiques, de s'assurer une bonne réputation auprès des bailleurs et d'entretenir les réseaux entre acteurs du tiers-secteur. Or, cette « bonne réputation » est d'autant plus nécessaire que les ONG ont eu une image publique assez déplorable en Roumanie (comme le montrent, avec une stabilité déconcertante, les sondages²⁵) du fait des affaires de détournements d'argent et de trafics divers comme celui des voitures détaxées à l'importation qui ont défrayé la chronique. Dans cette logique, l'ONG est d'une grande rigueur en ce qui concerne la transparence de sa comptabilité. D'ailleurs, les dossiers administratifs prennent une place incommensurable dans le petit appartement où se trouve l'ONG. Passer sur la liste rouge d'un bailleur peut être synonyme de dis crédit auprès de nombreux bailleurs, car les

émissaires roumains des bailleurs sont au centre de réseaux d'interrelations. Un effet de cascade qui mettrait en péril la pérennité de l'organisation est donc à redouter. Tournons-nous vers les activités ONG, afin de bien comprendre en quoi sa mission s'inscrit dans une pédagogie du marché.

Soulignons d'emblée que pour la fondation, le travail de « développement » dans le secteur de l'art populaire consiste à une mise à niveau des artisans roumains avec leurs homologues et concurrents européens. L'activité de la fondation repose aussi sur une forme d'intériorisation des rapports de domination faisant appel à un imaginaire du marché. Premièrement, la cible de l'opération va être définie : une population d'artisans avec une catégorie de produits particuliers sur un territoire donné va être choisie. Par exemple, dans la région du Maramureș, elle va offrir ses services à des micro-entreprises spécialisées dans la confection de costumes traditionnels. L'organisation va mettre sur pieds une cartographie et une base de données de ces entreprises (allant jusqu'à des chiffres dépassant les 500 entreprises). C'est une opération importante pour mieux connaître le terrain, mais aussi très utile lorsqu'on connaît l'appétit des bailleurs de fonds pour les statistiques. Six seront finalement sélectionnés. Une étape intermédiaire a consisté à faire passer devant un jury, les artisans présélectionnés. Ce jury était composé exclusivement de personnes travaillant dans les institutions de Bucarest subordonnées au ministère de la culture et des cultes dans le domaine du patrimoine et de la culture. Derechef, il est question de stratégie ici. Choisir des acteurs qui ont une position dans ce domaine qui les positionnent à proximité des centres de décision, leur accorder une position de juge, c'est reconnaître leur autorité, renforcer ses relations avec les institutions de l'Etat et se constituer un capital de ressources pour l'avenir. Cela nous montre bien que l'ONG ne quitte pas les sphères de l'Etat qui, de par son personnel, justifie son action dans ce secteur d'activités. En réalité, l'ONG se situe en prolongement des fonc-

tions privatisées de l'Etat (Hibou, 1999). Les entreprises sélectionnées bénéficient alors de formations diverses. La FpA va s'assurer que les entreprises possèdent tous les moyens d'assurer leur entrée sur ce marché. L'accès à la communication par le biais d'internet, la question des investissements, des dépenses vont constituer la première phase de l'apprentissage sans omettre les formations dans l'organisation et la conduite des affaires. Par la suite, on applique en profondeur une stratégie de marketing, une pratique rationalisée de la vente. Les produits doivent être travaillés de façon à s'intégrer sur le marché occidental. La fondation ne propose donc pas une revitalisation d'anciens produits. Elle se sert d'experts étrangers (britanniques) en *design* qui sont effectivement considérés comme dotés de compétences et d'attributs (Hours & Sélim, *Idem*) particuliers. Sont alors proposées, aux artisans, de nouvelles idées fournies par des *designers* étrangers tout en restant dans le cadre de ce que produisent déjà les artisans. Si, sur le papier, cette phase de l'opération paraît simple, en revanche concrètement c'est une autre affaire : les artisans doivent concéder une part de leurs prérogatives dans la création ou la reproduction de l'art populaire, il faut donc un consensus minimum reflétant lui-même des intérêts communs²⁶. Ces opérations nécessitent en effet une négociation préalable. Il faut rester dans les cadres de l'art populaire ou, du moins, faut-il tenter de coller à ce qu'il peut représenter localement et nationalement pour ne pas tomber dans le *Kitsch* et faire perdre aux artisans leurs statuts de porteurs de la tradition. Un produit *Kitsch* leur enlèverait toute forme de particularité sur un marché, certes fluide, mais aux débouchés relativement restreints ou du moins très ciblés. Enfin, il faut évaluer ou réduire la différence entre la qualité des objets produits dans d'autres pays et celle propre aux produits de Roumanie. Il n'est pas question pour la fondation de faire des produits de la même qualité qu'il y a 50 ou 70 ans. Non seulement parce qu'ils n'égalleraient pas la qualité des produits étrangers déjà installés sur le

marché, mais aussi parce que d'autres problèmes dans la production ont été identifiés, comme la présence du plomb dans les matières utilisées par les artisans travaillant dans la poterie et les risques de saturnisme induits. On comprendra dans ces conditions que le personnel de l'ONG se situe dans le camp des réformistes dans le champ du patrimoine culturel s'opposant aux classicistes (si l'on nous permet cette modélisation un peu rapide des antagonismes qui structurent cette sphère sociale).

Dès lors que ces produits ont été fabriqués en bonne et due forme, ils doivent trouver un lieu de vente. Il faut faire valoir rétroactivement son action auprès des bailleurs de fonds, se faire connaître auprès des acteurs habituels, engendrer quelques gains pour les artisans et, dernière raison mais pas des moindres, obtenir pour les membres de la fondation une rétribution symbolique pour le travail qu'ils ont mené. A nouveau, les relations interviennent et les artisans vont exposer leurs objets à *Romexpo*. Là non plus rien n'est laissé au hasard : on a fait appel à des experts britanniques pour configurer les stands et l'exposition. Les artisans ont tiré de leur vente de marchandises, à cette occasion, un montant d'argent assez considérable. Cette phase montre bien qu'il existe une demande locale (en Roumanie) dans ce type d'activités économiques.

Ce résultat donne à l'ONG toutes les bonnes raisons d'exister et aux artisans toutes les bonnes raisons d'espérer que leur activité puisse devenir rentable, qu'elles puissent être pérennisées. Dans une société où les risques de déclassements sont de plus en plus forts et les possibilités de stabiliser une situation à l'écart de la crise de plus en plus rares, c'est une donnée primordiale. Aux yeux des bailleurs de fonds, c'est là une opération réussie et un investissement rentable dans l'ONG, car ses résultats les plus immédiats sont aussi des plus palpables dans l'idiome bureaucratique. Chacun des acteurs en présence peut donc être satisfait et entretenir ce type d'opérations et de coopérations. Certains

artisans auront même la chance d'être emmenés à Londres où ils seront confrontés au marché des objets traditionnels et se confronteront aux acheteurs. Cela permettra de mettre en place des *press-books* et d'accumuler encore un peu plus de connaissances sur le fonctionnement du marché.

L'analyse de cette opération permet de mettre à jour des techniques claires de socialisation au marché. Evidemment, il ne faut pas être naïf, l'ONG n'agit que sur un panel très restreint. Mais les ONG, de manière générale, doivent entretenir une fiction quant à leurs capacités de développement. Elles sont contraintes de se conformer aux macro-visions de la gestion des méfaits du développement du capitalisme par l'évocation de la bienséance « volontaire », puisque l'essor des ONG, comme on le voit, est une façade de l'expansion du marché.

La fondation a mené ce type d'opérations de manière répétitive. Toutes ces opérations relèvent, à peu de choses près, du même ordre de pratiques. On ne saurait s'en étonner : une recette qui fonctionne ne mérite pas d'être repensée dans sa totalité, mais seulement adaptée en fonction des aspects particuliers du terrain-cible.

Penchons-nous sur un autre exemple complémentaire de celui que nous venons d'aborder qui permettra de mieux éclairer nos propositions quant à la manière d'appréhender les changements qui touchent au patrimoine, à l'identité et à la culture.

Horezu : « Capital de l'artisanat populaire »²⁷

Horezu est une petite ville marquée par le passage d'une économie industrielle à une économie de services. Les activités économiques développées sous le régime communiste ont dis-



paru comme la mine d'exploitation ou sont mal en point comme la coopérative artisanale qui avait servi de pivot du développement économique local. La catégorie d'âge autour des trente-quarante ans est à peu près absente de ce paysage. Ces acteurs sont partis tenter leur chance dans une plus grande ville de Roumanie ou à l'Ouest en espérant engendrer quelques sommes d'argent. Les auberges et autres résidences *Bed&breakfast* sont apparues et continuent d'être créées. Ce qui montre bien qu'il existe une demande à ce niveau. Certaines sont mêmes devenues prisées par les employés expatriés d'entreprises occidentales tandis que d'autres ont désormais leur place dans les guides touristiques. Enfin, on notera la présence de plus en plus visible de grandes de maisons s'apparentant à de petits châteaux comme on en trouve tant dans le Maramureș ou dans la vallée de Prahova.

Horezu possède un certain nombre d'avantages : un beau et grand monastère, quelques monuments historiques comme une maison de boyard. De plus, la ville est placée sur une « route à thème » où l'on trouve plusieurs monuments et lieux de patrimoine. Elle compte depuis longtemps des artisans d'objets en céramique. La réussite du développement du tourisme culturel, même s'il est basé sur toutes les meilleures et les plus décidées des intentions du monde, dépend entièrement de la situation objective de départ. C'est ce que nous apprendrait une comparaison rapide avec les nombreuses zones reléguées que l'on peut trouver en Roumanie.

On trouve, dans ce paysage, trois sites : un appendice de la ville, classé dans la catégorie village pour l'obtention de fonds monétaires européens, où se trouvent une rue où vivent les artisans ; la mairie qui s'est lancée dans une politique de transformation de la ville par un



apprentissage soutenu des procédures bureaucratiques européennes ; et, le long de la route nationale, des magasins de ventes de produits traditionnels.

Les artisans du village *Olari* jouent, dans ce paysage, le rôle de porteurs de la tradition. Tous ont dans leur généalogie des artisans plus anciens, des noms prestigieux reconnus sous le communisme par l'État ou, le cas échéant, ont pratiqué des activités dans ce domaine depuis longtemps. L'ancienneté est en effet un marqueur social qui permet de fonder une distinction sociale d'autant plus pertinent pour les acteurs qu'elle est adéquate avec la forme sociale de la tradition. Des figures exemplaires ont été érigées, à cette époque, comme le couple Vicșoreanu ou encore Dumitru Mischiu (Vlăduțoiu, *op. cit.* : 221-228) dans le but d'assurer le développement de l'artisanat et de sédimenter la domination politique sur le patrimoine culturel.

La division sexuelle des tâches entre le travail de la matière brute (argile) jusqu'au moulage pour les hommes et la décoration pour les femmes semble être un axe de définition de l'objet traditionnel et du corps social de la tradition. La stratification des âges aussi y joue un rôle important puisque les plus anciens et anciennes

jouent le rôle de gardiens-créateurs de la tradition, du savoir-faire, statut spécifique qui nécessite certains attributs particuliers. Cela engendre des lignages d'héritier du statut de porteur de la tradition.

Les artisans sont loin de l'image fantasmagorique des paysans attardés mentaux, image que l'on retrouve chez les classes moyennes supérieures des grandes villes²⁸ et parfois chez les intellectuels²⁹. Ils ont une bonne connaissance des marchés européens, de la quantité que l'on peut espérer vendre dans tel ou tel pays. Ce n'est pas étonnant puisque, sous le communisme déjà, certains d'entre eux allaient participer à des expositions à l'étranger, alors que d'autres se sont installés en Allemagne par exemple.

Il existe un enjeu qui consiste à affirmer et à contester la revendication de la paternité de tel ou tel modèle d'objet en céramique. Non seulement, cela permet d'assurer une régulation sur un plan interne des rapports hiérarchiques de manière à conserver une relative homogénéité, de réguler la concurrence par les prix, mais aussi de neutraliser les actions externes, puisque les musées, moyennement appréciés par les *Olari*, avaient désigné les représentants de la tradition. Quand les délais de livraison sont courts et la demande quantitativement importante, les réseaux sont mis à contribution et les hommes présents dans le village interviennent pour produire en un temps très court les quantités d'objets demandés. Ces réseaux de solidarité possèdent une souplesse qui leur permet de prendre en charge le travail collectivement. Les relations de travail et la circulation de l'argent permet d'entrevoir aussi la division entre les sexes et entre les âges que nous avons soulignée ci-dessus.

Assez souvent la mairie, par le biais de la maison de la culture, propose des voyages à l'étranger (en Europe de l'Ouest) où des échanges culturels sont organisés avec des ONG. Des artisans *Olari* y sont invités pour aller exposer et vendre leur marchandise. Ils sont aussi conviés à participer à des foires-fêtes-spectacles en Roumanie. Il y a donc un enjeu avec cette



transformation du pouvoir à la fois plus localisé avec l'importance prise par la mairie et le rôle de *leadership* qu'elle tente de s'attribuer dans la région et qui entre dans un espace transnationale et collabore avec des organisations avec lesquelles elles ne coopéraient pas habituellement. De bonnes relations avec la mairie peuvent être une bonne source de revenus, mais aussi une source de conflits entre *Olari*. Dans le cas des fêtes locales, les *Olari* sont sélectionnés selon qu'ils peuvent faire une démonstration de leur technique de « tournage ». Ajoutons qu'il leur est demandé de faire des cours d'apprentissage pour les enfants de l'école. Il est clair qu'il existe aussi une dimension de politisation de l'identité qui s'étaye sur l'éducation et qui est, notons-le au passage, en parfaite adéquation avec la convention de l'UNESCO sur le patrimoine culturel immatériel. Elle se déploie sur l'autonomisation de la ville et de la région.

La mairie, depuis le changement de couleur politique, la même que celle du conseil départemental, a mis en place une importante stratégie de développement local. Ses programmes à Horezu représentent plus qu'une belle présentation *power point* et la page d'un site internet. Une équipe de « jeunes » a été embauchée, puis formée aux procédures complexes d'obtention des fonds Phare devenus, depuis l'adhésion à l'UE, « fonds structurels ». Notons au passage, que de manière plus générale, les jeunes représentent un acteur idéologique (selon l'expression de G. Althabe) considéré généralement selon division communisme/capitalisme : ils représenteraient la part non souillée de la société roumaine par le communisme³⁰ et seraient donc aptes à réaliser une fusion avec l'Occident. Cette équipe tente de mobiliser toute la population. Par exemple, une route a été construite pour joindre le quartier des exclus (les *Rudari*). Une fête est aussi organisée à l'occasion de la journée mondiale des « Roms » avec un certains succès. Et la visite de la maison de Boyard est assurée par un « Roms ». Les services de la mairie n'hésitent pas non plus à servir de guides touristiques

pour des étrangers européens à la recherche de terrain à investir.

A la maison de la culture aussi on met l'accent sur la jeunesse, depuis qu'elle a été l'objet de transformation sous l'impulsion de la mairie. Il faut dire que la structure démographique locale ne laisse guère de choix. Un homme très motivé, ancien danseur, connu pour sa débrouillardise, sa méticulosité, son abnégation et sa motivation a été recruté. Le bâtiment a été repeint, et il s'est chargé de recrutement des jeunes (dont l'âge tourne autour de 15 ans) pour mettre en place une activité et des spectacles de danse traditionnelle.

Dans le projet politique et économique de création d'une identité politique de la ville, la maison de la culture tente de faire du village *Olari* une vitrine de la ville. C'est ce que montre une visite rapide au musée de la maison de la culture qui est à peine entretenu et doté d'un éclairage d'une piteuse qualité malgré une collection non négligeable d'objets. D'ailleurs, cette institution tente aussi d'imposer la forme juridique associative au village *Olari* pour faciliter l'organisation de coopérations et *in fine* favoriser l'objectif politico-économique de la ville.



Le discours de cet homme est une réaction à la position de déclassé symbolique de la Roumanie. Pas question pour lui de prendre sans donner. Autrement dit, il semble avoir pris bonne mesure de l'adage : « la main qui donne est toujours plus haute que celle qui reçoit ». Cela illustre jusqu'à quel point la position symbolique de la Roumanie dans le monde a un impact dans la vision du monde des acteurs, sur leurs actions et la légitimité de ces actions. Il inscrit clairement son projet dans le cadre du programme des euro-régions. Pour être plus précis, il entend développer cette région avec ses propres traditions par rapport à l'ensemble de la Roumanie. Si le nationalisme a entretenu des relations ténues avec le régionalisme dans les États-nations, on voit bien aujourd'hui que le cadre national tend à s'effacer aux bénéfices des régions dans une entité plus vaste, en l'occurrence l'Union Européenne.

Enfin, troisième site et troisième catégorie d'acteurs : les vendeurs d'objets. Ils sont en quelque sorte « déviants » par rapport aux artisans. Même s'ils peuvent être eux-mêmes artisans, la plupart ne possèdent pas de liens de proximité anciens avec l'artisanat populaire. De plus, ils sont contraints de vendre des objets qui ne correspondent absolument pas aux patrons locaux des objets traditionnels, marché et concurrence obligent. Chez ces vendeurs, on trouve en contrepartie une grande connaissance des normes des produits. De plus, pour obturer cette béance, ils ont constitué une pièce à l'écart du lieu de vente, ce qu'on pourrait appeler la part non maudite de la marchandisation de la tradition, où sont réunis des objets parfois rares qui ne sont pas destinés à la vente. Ces pièces sont aussi plus ou moins consacrées à un usage commercial. Elles peuvent servir à constituer une future auberge, mais plus généralement elles s'apparentent à des micro-musées. Et cela illustre aussi la lutte de pouvoir (politique, social, symbolique et économique) qui est à l'œuvre à Horezu dont l'enjeu est de coller à la norme du patrimoine et d'en être le ou un des dignes

représentants. Ces efforts donnent aux vendeurs l'impression de respecter de la tradition. Il ne sert à rien de séparer ces deux sphères, elles sont intriquées. Prenons un exemple, celui d'un homme devenu depuis quelques années vendeurs-artisans. Celui-ci a un discours axé sur le modèle de l'entrepreneur et se définit comme un *self made man*. Mais il ajoute un complément décisif à cette présentation de soi. Il décrit son apprentissage de l'artisanat comme une succession d'initiations auprès d'artisans âgés qu'il a rencontré. Là encore il s'agit d'une tentative pour rafistoler son statut et se mettre en conformité par une voie détournée avec l'image de l'artisan d'objets populaires. Il fait par là preuve d'allégeance au mode de constitution des héritages. Prenons, un dernier exemple, celui d'un jeune couple de vendeurs, composé d'une ancienne étudiante en droit et d'un graphiste. Cette femme montre certains objets qu'elle vend qu'elle estime être sans aucun rapport avec la tradition locale en précisant : « je ne mettrai pas deux sous là-dessus ». Se sentant obligé de se justifier, preuve qu'il existe à ses yeux un désordre ou un décalage, elle explique que c'est parce que les roumains seraient « idiots » qu'ils achèteraient des objets trahissant la tradition, à la différence des étrangers (Belges, Italiens... connus pour être de difficiles négociateurs) qui eux seraient plus sérieux et plus respectueux. Ce faisant, cette femme constitue un lien de solidarité symbolique avec les européens de l'Ouest en repoussant le stigmat vers des autochtones, et cette intégration passe par la reconnaissance du pouvoir allochtone tout en essayant de le dépasser par la constitution d'une communauté imaginaire. C'est encore un exemple de la manipulation du stigmat global.

Conclusion

Le marché, l'entreprise privée comme modèle social apodictique, la privatisation de l'État et son démantèlement corollaire à la montée en puissance d'autres entités politiques forment

aujourd'hui un horizon indépassable³¹. La convention sur le patrimoine culturel immatériel, ne va pas à l'encontre de cette évolution/injonction politique. Elle n'en est qu'un prolongement supplémentaire, certes dans un domaine particulier. Indéniablement, par l'imposition dans l'éducation d'identité local et par la mise en oeuvre d'un marché du patrimoine, elle met en forme ces nouvelles formes d'imposition politique qui reconfigure l'espace national et l'identité culturelle. Cette impulsion générale ne présume pas des conséquences inattendues de ce mouvement et mériterait sans aucun doute une analyse sérieuse du mécanisme de transformation sous-jacent à ce développement. Cette mise en perspective ne saurait se passer d'une mise au point sur les évolutions globales récentes et sur leurs répercussions objectives et intersubjectives au risque de rester dans un cadre atemporelle et, en dernière instance, de relever de l'anecdote. En effet, des contradictions touchent les acteurs comme le montrent les dilemmes qui agitent les vendeurs de traditions et les arrangements qu'ils tentent de mettre en oeuvre pour coller à la norme de l'artisan traditionnel. Pour mener à bien cette analyse, que nous avons tirée à grands traits ici, il est nécessaire de revenir à l'optique de totalisation prônée par M. Mauss en considérant les phénomènes économiques, politiques sociaux (etc.) dans leur enchâssement selon le mot de K. Polanyi. Evoquons pour conclure un dernier exemple ou un indicateur supplémentaire.

Le soir du réveillon de la nouvelle année 2008, deux membres de deux partis politiques, Ludovic Orban (actuel ministre des transports, Parti National Libéral) et Raluca Turcan (membre du Parti Démocrate Libéral) ayant appartenu à une même coalition et aujourd'hui en mauvais termes – si l'on me permet ce doux euphémisme – apparaissaient, à côté d'autres danseurs professionnels, lors d'une émission télévisée, déguisés en danseur traditionnel. Ils jouaient le rôle de représentants de régions culturelles. Dans un pays qui est le lieu d'une dé-communisation conservatrice³² des élites politico-économiques, cette scène a de quoi surprendre. Or, si l'on met ce spectacle en relation toute l'effervescence du patrimoine immatériel, du folklore, avec le stigmate qui touche la Roumanie, le phénomène paraît s'éclaircir. Comme ce stigmate ne peut être l'objet d'un nouveau renversement dans la configuration actuelle des rapports de domination mondiaux, le patrimoine et les pratiques festives jouent, semble-t-il, le rôle de colmatage et permettent à la société de retrouver une cohérence, une cohésion et une identité non souillée³³ ou, en d'autres termes, de disjoindre une relation qui cimente un assujettissement. Le succès de toutes les fêtes de ce type corrobore partiellement cette hypothèse qui reste à travailler et peut-être sont-elles l'expression d'une réalisation sur le plan de l'identité qui ne peut prendre forme dans d'autres idiomes.

Notes :

* Docteur en Anthropologie de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (études comparatives sur le développement), chercheur contractuel au Musée du Paysan Roumain, chercheur associé à l'Institut de Recherche en Développement français (UR 003: Travail et mondialisation).

¹ Cf. par exemple les écrits de N. Iorga à ce sujet.

² Ordonnance N. 2138/24.03.2006.

³ Parler de compétences, c'est déjà faire tomber des pratiques dans le champ de l'entreprise et plaquer un type de rapport de force entre acteurs à l'intérieur de ce même champ (Hours & Sélim, 2003).

⁴ Le développement est la doctrine énoncée par Truman lors de l'investiture de son deuxième mandat de président des USA le 20 janvier 1949. Voir Rist (1996).

⁵ Il existe d'ailleurs une lame de fond dans ce domaine puisque depuis une trentaine d'années des masters de spécialité ont été créés à cet effet.

⁶ Remarquons que l'auteur évoque les conflits autour de la notion de patrimoine sans pour autant pousser son analyse plus loin.

⁷ En effet, la notion de patrimoine immatériel doit être considérée comme une extension de la notion de travail immatériel et des immatériels comme point de fixation de la valeur dans le capitalisme cognitif cf. Boutang, 2007.

⁸ D'ailleurs nombre de séminaires d'anthropologie sont désormais dédiés au tourisme.

⁹ Le développement est un terme qui, dans la bouche de l'ex-président des USA Truman, désigne l'approche des USA et de l'Occident pour cette zone stratégique.

¹⁰ L'Etat-parti en Pologne, par exemple, a conclu ses premiers emprunts auprès de la France à partir de 1974, et quelques associations privées (des entreprises) ont été autorisées à partir de 1986. Pour plus de détails cf. Heemeryck (2007).

¹¹ Rappelons que l'impôt est un instrument central de la souveraineté de l'Etat.

¹² Dans les années 80, le taux de rentabilité (*Return On Equity* en anglais boursier) était en moyenne élevé à 2 ou 3%, aujourd'hui on est passé à un niveau de 20%, voir les travaux de Lordon F., 2003.

¹³ Un autre phénomène conséquent de cette mutation, c'est la migration de la main-d'oeuvre ainsi que la création de masse d'ouvriers en Chine et en Inde.

¹⁴ Noica Constantin, 1989 : *Istoricitate și eternitate* et éternité. éd. Capricorn, București, cité in Mihăilescu (1991).

¹⁵ Cf. Karnoouh (1990) ; Hedeșan & Mihăilescu (2006).

¹⁶ Voir sur ce point les travaux d'Alina Pavalescu à paraître à l'institut d'étude politique de Paris.

¹⁷ Ceaușescu Nicoale : « Cuvîntarea la Conferința Națională a Uniunii Artiștilor Plastici », 22 Juin 1978 in „Știința” anul XLVII, nr. 11 147, du 23 Juin 1978, cité in Vlădițoiu, 1981: 27.

¹⁸ Droits de l'homme, de la femme, des enfants, la transparence, la corruption, la santé...

¹⁹ Voir les travaux pionniers et toujours d'actualité de Hours (1998).

²⁰ Voir par exemple les campagnes racistes organisées par les médias, les politiciens et l'Etat en Italie, il y a peu, le tout accompagnée d'une insondable apathie de la part des autorités roumaines voire même de leur complicité et parsemé d'une jolie pétition de principe de la commission européenne. La France, de son côté, est le lieu „d'une dynamique de légitimation scientifique et intellectuelle du racisme par les élites” (les termes sont de Doudou Diène, rapporteur spécial de l'ONU sur le racisme), élites qui sont les porte-drapeaux des conservateurs actuellement au pouvoir.

²¹ Cf. sur ce point Heemeryck (2009).

²² Pour un développement plus long de l'étude de la FpA voir Heemeryck (2007, b).

²³ Il n'est pas rare que les nombreux membres de cette ONG réalisent dans le cadre de l'organisation ce qu'ils n'ont pu faire dans le cadre des institutions publiques où ils travaillent.

²⁴ Dans le même rayon d'activités, on trouve l'ONG CENTRAS (centre d'assistance pour les ONG), *Aid to ONG* à Timișoara... Ces macro-ONG forment les ONG-istes à la comptabilité, au management, à la gestion des ressources humaines et de l'argent, au pluralisme, au débat, au *raise funding*, aux programmes internationaux comme l'éducation citoyenne, la « bonne » gouvernance. Ce sont aussi des plates-formes qui assurent la circulation et la surveillance de la distribution des fonds vers les ONG.

²⁵ Voir les indicateurs de confiance F. D. S. D. (Fondation pour une Société Ouverte - Soros) : *Barometrul de opinie publică* [« Le baromètre de l'opinion publique »], Bucarest, 2005. Ces sondages ne sont pas contestés à la différence ceux qui concernent les partis politiques et les intentions de vote, objets de manipulations diverses et sans aucune conséquence sur le fonctionnement des médias.

²⁶ Cela est d'autant plus vrai quand on mesure le poids des rapports endogènes dans les négociations avec des individus ou institutions extérieures. Voir sur ce point Mihăilescu (2000).

²⁷ Cf. de manière complémentaire les interventions de M. Mateonu, de C. Tesar et B. Iancu au cours de la conférence. On peut voir cette phrase sur un panneau à l'entrée de la ville.

²⁸ Selon une enquête que j'ai menée dans un quartier de Bucarest.

²⁹ Image qu'évoque aussi en prolongement des idées anti-obscurantistes des lumières Favret-Saada (1977).

³⁰ Voir sur ce point Heemeryck (2009).

³¹ C'est ce qu'on peut voir aussi à travers l'exemple récent, (fin 2006) en France, du scandale provoqué par la location d'une partie de collection du musée du Louvre, du centre Georges-Pompidou, du musée d'Orsay, du musée

des Arts premiers et du château de Versailles à la ville d'Abu Dhabi aux Emirats Arabes Unis (scandale difficilement compréhensible si l'on considère qu'Atlanta possède déjà un prêt de longue durée sur une partie de ces collections).

³² Je paraphrase librement l'expression de « décolonisation conservatrice » d'Althabe (1972).

³³ Pour une autre entrée sur cette même réflexion voir Heemeryck (2009) et Cîrstocea & Heemeryck (2004)

Bibliographie :

ALTHABE, Gérard : *Les Fleurs du Congo*, Maspero, Paris, 1972

BADIE, Bertrand : *La fin des territoires. Essai sur le désordre international et l'utilité sociale du respect*, Fayard, Paris, 1997

BAZIN, Laurent : « Quelques éléments de clarification sur la globalisation », *Cahiers lillois d'économie et de sociologie*, n° 40, Lille 2003, p.175-194

BAZIN, Laurent : « Patrimoine, mémoire, généalogie. Quelques considérations critiques », *Revue Espace Marx*, n° 16-17, 2001, p. 44-53

BORTOLOTTI, Chiara : « Du monumental au vivant : le processus de définition du patrimoine culturel immatériel », Séminaire du Lahic, Paris, décembre 2006

BOUTANG, Yann : *Le capitalisme cognitif. La nouvelle grande transformation*, éd. Amsterdam, Paris, 2007

CÎRSTOCEA, Ioana & HEEMERYCK, Antoine : « Occurrences paradoxales du politique en Roumanie » in *Journal des anthropologues*, n°102-103, 2004, p. 371-409

FAVRET-SAADA, Jeanne : *Les Mots, la mort, les sorts : la sorcellerie dans le bocage*, Gallimard, Paris, 1977

HEDEȘAN, Otilia & MIHĂILESCU, Vintilă : « The Making of the Peasant in Romanian ethnology », in *Martor*, n.11, 2003, p. 187-200

HEEMERYCK, Antoine : *La Roumanie entre stigmatisation et réhabilitation : démocratisation, Etat, société et production de soi*. A paraître en Roumain, 2009

HEEMERYCK, Antoine : « Formy dominacji i związki podleglosci w polskim przedsiebiorstwie. Esej z antropologii politycznej ». [Formes de domination et

relations de dépendance dans les entreprises en Pologne. Essai d'anthropologie politique] in *Bez Dogmatu*, N°71, éd. de l'Institut Wydawniczy, Varsovie, 2007

HEEMERYCK, Antoine (b) : *Un ONG entre culture nationale et marché*. Rapport annuel d'activités (inédit), Musée du Paysan Roumain, Bucarest, 2007

HIBOU, Béatrice (dir.) : *La privatisation des Etats*, Karthala, Paris, 1999

HOBBSAWM, Eric : « Préface » in DIMITRIJEVIC, Dejan (dir.) : *Fabrication des traditions, invention de modernité*, MSH, Paris, 2004

HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence (ed.) : *The Invention of Traditions*, Cambridge University Press, 1992

HOURS, Bernard : *L'idéologie humanitaire ou le spectacle de l'altérité perdue*, L'Harmattan, Paris, 1998

HOURS, Bernard & SELIM, Monique : *Solidarités et compétences. Idéologies et pratiques*, L'Harmattan/IRD, Paris, 2003

KARNOUOH, Claude : *L'invention du peuple*, Arcantère, Paris, 1990

LORDON, Frédéric : *Et la vertu sauvera le monde... Après la crise financière, le salut par l'«éthique» ?*, Raisons d'agir, Paris, 2003

MIHĂILESCU, Vintilă : « La maisnie diffuse, du communisme au capitalisme : questions et hypothèses » in *Balkanologie*, vol.4, n°2, 2000

MIHĂILESCU, Vintilă : « Nationalité et nationalisme en Roumanie » in *Terrain*, n°17, Version électronique, 1991

RIST, Gilbert : *Le développement. Histoire d'une croyance occidentale*, Presses de Sciences-Po, Paris, 1996

SASSEN, Saskia : *La Ville globale. New York, Londres, Tokyo*, Descartes amp., Paris, 1996

VLĂDUȚOIU, Ion : *Creatori populari contemporani din România* [Les créateurs populaires contemporains de Roumanie], éd. Sport-Turism, București, 1981





Title: "Le Maramureș et ses mobilités. Cinq points d'articulation entre tourisme et migration"

Author: Raluca Nagy

How to cite this article: Nagy, Raluca. 2008. "Le Maramureș et ses mobilités. Cinq points d'articulation entre tourisme et migration". *Martor* 13: 87-100.

Published by: Editura MARTOR (MARTOR Publishing House), Muzeul Țăranului Român (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-13-2008/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

Martor is indexed by EBSCO and CEEOL.

Le Maramureș et ses mobilités. Cinq points d'articulation entre tourisme et migration

Raluca Nagy

Mon intérêt pour le Maramureș, une région du Nord de la Roumanie, reste centré sur le tourisme ; je me suis proposé de faire une analyse du tourisme rural en tant que facteur de changement dans une société réceptrice. Les hypothèses de départ sont celles fournies par la littérature sur cette thématique et comparables à mon étude de cas : le principal changement que le tourisme apporte à la relation entre tradition et modernité est la compréhension premièrement économique de l'archaïque. La mise en forme commerciale de l'accueil et de l'hospitalité encourage la mise en scène des traditions et de la culture locale. Il y a des entrées d'argent qui changent et transforment les flux et les centres économiques traditionnels. Quant aux changements sociaux, ils sont assez radicaux : la promotion touristique de leur culture soulève pour les gens la question de leur identité.

La réalité du terrain s'est avérée plus nuancée, surtout quand la migration a fait irruption ; c'est à ce moment-là que j'ai décidé de placer tourisme et migration dans un contexte plus large et sous l'encadrement plus flexible de ce qui est la mobilité de nos jours.

Dans ce texte je vais d'abord décrire la problématique et la spécificité du tourisme rural tel qu'il se trouve au Maramureș pour me concentrer par après sur cinq points d'articulation entre tourisme et migration.

Historique

La position géographique et l'importance stratégique, doublées par la réalité historique, ont fait que le Maramureș est depuis toujours une région assez isolée, avec une autonomie interne importante. Un très bref historique de la région expliquera cette situation particulière. Quand les Romains ont occupé la Dacie, l'ancien territoire sur lequel se trouve la Roumanie, le Maramureș a été épargné, en restant le territoire des « Daces libres ». Par après le Maramureș a été marqué par une instabilité continue, en changeant d'appartenance politique approximativement quinze fois. Quand la Transylvanie a été sous occupation austro-hongroise, le Maramureș a bénéficié d'une large autonomie officielle parce que la région servait de tampon contre les possibles invasions par le nord. A cette instabilité et autonomie officielle s'ajoute la situation géographique, le Maramureș étant une zone de frontière. Paul Stahl nous parle du rôle qu'une telle zone joue dans le cadre des régions élargies en décrivant l'« effet de culasse », c'est-à-dire un soulèvement des traditions comme forme de justification de l'authenticité et de résistance culturelle. Le Maramureș historique, dont un tiers se trouve en Roumanie (les deux autres appartenant à l'Ukraine), a été

colonisé à partir de l'année 1728 par des juifs exilés de Russie, suivis en 1746 par des habitants de la ville Tipz en Slovaquie. Ce sont deux exemples qui soutiennent l'hypothèse de Stahl que les changements de population, soit à cause de l'appartenance géo-politique, soit à cause de sa position frontalière, n'ont fait que renforcer la tradition locale. Cette authenticité préservée géographiquement pourrait aussi être expliquée par la caractéristique de « zone ethnographique archaïque » (Rey, 2002) : la position dans une région montagneuse la rend difficilement accessible et en dehors des grandes routes commerciales, elle est donc moins touchée par les diverses influences.

Discours sur la région

Avec toutes ces caractéristiques, le Maramureș se trouve parmi les régions qui ont parfaitement servi aux discours de la construction de l'État national basés sur le « paysan parfait » et l'image du berceau d'authenticité. Le paysage magnifique, les portes en bois, les paysans, les habits traditionnels, les danses... Les gens de là-bas sont décrits comme conviviaux et accueillants, près des traditions, près de la terre et des vraies valeurs. Une des spécificités de cette recherche se cadre sur ce discours invariable sur l'authenticité du Maramureș. Ce discours a été repris pendant le communisme, avec toutes les contradictions et dissimulations ; pour promouvoir « l'homme nouveau », l'ouvrier, on avait besoin du paysan. De plus, la terre n'étant pas productive, la plus large partie du Maramureș a échappé à la collectivisation, n'étant pas intéressante pour le projet du « village industriel ». Le résultat est qu'on a ignoré cette région tranquille et les villages ont continué à exister comme ils le faisaient depuis des siècles. Même l'activité minière dans la région n'est jamais mentionnée, en assurant une pureté rurale complète. Pour des raisons politiques, on a décidé que ces paysans étaient les paysans parfaits.

Ce modèle « villageois » – des systèmes hors du temps ou imaginés dans le temps universel, se constituant en « centres du monde », totalement idéalisés – se prête parfaitement à la promotion touristique ; il s'agit d'une des sociétés « ethnologisées » qui constituent les derniers signes visibles de l'état archaïque du monde. Tout le monde s'y précipite pour recueillir ces derniers témoignages ; en échange, une telle société répond aux attentes d'authenticité par une mise en scène des traditions.

Dans cette première partie, j'ai essayé de schématiser la construction de l'attraction touristique pour le Maramureș. Il est intéressant de voir par la suite comment les habitants se plaisent eux-mêmes à adopter l'image stéréotypée qu'on leur prête et comment cet aperçu identitaire joue dans la construction de l'accueil touristique.

Relations habitant – visiteur et rôles identitaires

Dans la grande majorité des cas, la présence des étrangers implique pour les habitants la mise en scène de leur culture et l'adoption du « rôle ethnique ». Pour les sociétés « touristifiées » et surtout dans le cas du tourisme rural, il n'est pas sûr que ce rôle prenne une dimension essentielle et se substitue à toutes les autres identités, mais il prend nécessairement une place plus importante qu'ailleurs.

De la littérature parcourue, on peut retenir trois manières de réagir à cette augmentation du rôle identitaire par rapport à l'intégration de l'intérêt « traditionnel » externe dans l'identité des habitants. Dans un premier scénario, la société réceptrice peut répondre à l'image qu'on lui assigne sans renoncer à sa diversité culturelle. Le recours à l'authenticité culturelle ne constituerait qu'une « ressource mobilisable en temps utile, lorsqu'il est avantageux pour la société de promouvoir son caractère traditionnel ». (Docket, 2001 : 8) On assiste ici à une *illusion de la*

tradition ; autrement dit, le maramureșean sait très bien comment se passent les choses derrière sa porte et dans sa vie mais pour les différents curieux qui viennent le voir, il joue le paysan archétypal du XIX^e siècle.

Une deuxième réaction possible est le *faux archaïsme* (Rosenow et Pulsipher, 1982) qui suggère que les gens sur place ont déjà renoncé à l'authenticité culturelle plus que le spectacle et la mise en scène ne le laissent ressortir. Ce faux archaïsme est plus transparent et se présente comme une combinaison bizarre entre traditionnel et moderne que les visiteurs catégorisent souvent de « kitsch » : les façades des maisons en faïence à la place de la vieille mosaïque en couleurs, les clôtures « léopard », les canapés en cuir, la *horinca* (alcool local très fort) vendue dans des bouteilles de Coca-Cola, les icônes, les chaînes et les autres objets traditionnels en plastique, etc.

A l'autre extrême de l'illusion de la tradition se trouve le troisième scénario possible où le rôle ethnique pourrait se prolonger dans différentes interactions, même en l'absence de l'étranger. La répétition d'un rôle identitaire pourrait entraîner une *crystallisation de l'identité* (Garabau, 1996) et les habitants seraient finalement capables de croire à ce qu'ils disent.

J'ai choisi cet encadrement du « rôle ethnique » parce qu'il me permet de centrer la problématique sur la relation entre les touristes et la population locale, au lieu de considérer ces deux groupes séparément. Ces trois manières de réagir s'entrechoquent et se substituent en fonction de plusieurs caractéristiques que l'habitant adapte à chaque situation et en fonction du visiteur. On glisse et on mélange ces trois types de rôle ethnique sur deux niveaux complètement différents et variables par rapport au touriste. Autrement dit, la relation entre habitant et touriste se joue à l'intersection de deux échelles ; la première, qui s'adresse plutôt à l'habitant, est celle du rôle identitaire avec les trois gradations présentées ci-dessus et la deuxième, ayant comme cible le visiteur, fonctionne sur deux

niveaux, général et personnalisé. Le niveau général applique les règles communes pour tous les voyageurs : touristes roumains et étrangers, journalistes, réalisateurs de films et documentaires, chercheurs, on est tous pareils. C'est la partie commune de l'offre construite sur un discours typé, qui la rend très peu flexible. La marchandisation des traditions fonctionne comme un miroir d'uniformisation pour son public ; non seulement on vend la même image, mais l'image que l'on a des visiteurs est la même. L'hospitalité devient seulement une autre technique de vente, le système traditionnel de l'hospitalité est vidé de sens et garde seulement un schéma auquel s'ajoutent des tensions imminentes à toute transaction.

Une fois ce premier niveau dépassé, la spécificité de l'accueil est très vaste et fort anticipée sur base de l'expérience acquise. Pour chacun des voyageurs, la marchandisation se fait d'une autre manière, adaptée selon le cas. Parfois la relation établie entre les deux parties est vraiment une relation d'amitié qui va plus loin que l'accueil touristique, alors que d'autres fois on se retrouve complètement dans la logique du contrat. La relation entre hôte et voyageur peut basculer d'un jour à l'autre, passant du « paquet touristique » (logement et trois repas par jour pour un prix fixe et non négociable) à un excès ou une abondance d'attention sans l'acceptation d'une rétribution financière du voyageur. Cette diversité fait que l'on trouve rarement au Maramureș le tourisme en tant qu'activité économique dans le vrai sens du mot : les calculs ne se font pas dans la logique de la rentabilité, du profit ou d'une spécialisation. La meilleure illustration en est l'évolution de cette activité du point de vue de sa visibilité. Quand j'ai commencé la recherche de terrain en 2003, le courant d'appartenance à un réseau de tourisme rural était déjà en pleine chute. Deux ans après, le numéro des maisons inscrites en tant qu'auberges dans les deux réseaux existants sur place, « Rețeaua turistică OVR » et ANTREC, a encore diminué. La raison, mis à part la

possibilité de ne pas déclarer les revenus obtenus d'une telle activité qui n'étant pas continue ou prédictible rend les termes financiers compliqués, en était la même pour tous les hôtes : un meilleur contrôle des clients. Mettre l'affiche « Auberge » ou la petite plaque avec des marguerites en guise d'étoiles oblige l'accueil de tout voyageur. Ne pas marquer sa maison permet de trier les visiteurs et de filtrer sa clientèle par un réseau contrôlable de connexions et de recommandations.

Les voyageurs se partagent tout le temps entre les catégories « étrangers » et « proches ». Théoriquement, les étrangers sont les touristes, les proches sont la famille, les voisins et les amis,

mais n'oublions pas les catégories métissées, comme proches de loin - les migrants, ou les étrangers de proches - le réseau de connaissances. Souvent les voyageurs sont envoyés par la famille ou les amis et on ne leur applique pas vraiment le traitement de touriste. Dans ce cas l'offre ne s'adresse finalement pas au touriste même, mais à celui qui l'a envoyé et c'est ce dernier qui doit être satisfait de l'accueil. A ce deuxième niveau on a l'impression d'un traitement « à la carte », le contraire de « tous pareils » du départ, ce qui conduit à une plage de positions très différenciées, de l'implication émotionnelle jusqu'au prix. Tout le processus entraîne une permanente négociation de la relation



entre hôte et visiteur qui peut être très bouleversante pour le dernier, à moins que ce soit lui qui attende un accueil personnalisé du type « *je veux être le seul à avoir vécu cette expérience* ». (T.I., touriste, 23) Le touriste qui vient au Maramureș cherche l'authenticité, qui n'est qu'une autre forme d'exotisme, et donc fuit le tourisme de masse. Ce touriste constitue souvent un public spécial qui est censé goûter le jeu de son hôte, ce mélange amitié – hospitalité – proximité – tourisme. Si l'accueil est unitaire, les visiteurs seront déçus et ne reviendront plus. Dans les années '90, quand ils n'étaient pas encore fort nombreux au Maramureș, les touristes étrangers étaient souvent considérés comme des invités ou des amis, dans la logique hôte – invité, aussi proches que la famille ou les amis. Avec l'augmentation du nombre de touristes, la nature de l'accueil a changé et la relation s'est transformée, dans beaucoup de situations, dans une relation de clientélisme (sans pourtant être précise ou obligatoire), une hospitalité commerciale basée sur la rémunération. On peut identifier ici un des risques les plus importants pour que la mise en tourisme rural s'épuise, dont les gens de Maramureș ne sont pas toujours conscients. Mais l'essentiel est qu'on assiste à la rencontre heureuse d'une demande spécifique d'authentique et d'une offre qui lui correspond par cette perpétuelle translation entre les rôles ethniques qui fait que le tourisme n'est pas une activité professionnellement construite et ciblée, mais plutôt une improvisation. Cette façon d'improviser nous envoie à des motivations plus profondes et contextuelles, le tourisme étant une des stratégies de vie que les gens ont adoptée au carrefour de la transition, du post-socialisme, du postmodernisme et de la globalisation, les poussant au développement de ce que des auteurs comme Vintila Mihailescu ou Dana Diminescu appellent souvent dans leur textes la « pluriactivité » ou la « pluriactivité complexe », c'est-à-dire une « multi-stratégie » de vie qui pourtant trouve ses racines dans le vécu des gens pendant les années du communisme. Dans ce schéma de

pluriactivité, le tourisme marche assez bien mais avec ses limites parce que l'on ne se spécialise pas dans le tourisme, celui-ci n'étant qu'une des plusieurs pratiques ou activités possibles ; c'est effectivement ce manque de spécialisation qui fait que ça marche bien pour son public cible. D'autres stratégies de la pluriactivité complexe aident à ce que tout se mette en place. La migration en est une. Les changements sociaux et les comportements peuvent être tenus pour des conséquences ou des effets directs du tourisme alors que la réalité est tout à fait différente et, comme c'est souvent le cas, beaucoup plus complexe et contextuelle. Les choses deviennent encore plus intéressantes quand tourisme et migration s'articulent.

La spécificité de la migration

La migration de travail / pendulaire est un phénomène relativement nouveau qui a visiblement explosé durant les derniers 10 ans. « L'effondrement des régimes communistes dans les pays de l'Europe Centrale et Orientale a conduit, entre autres phénomènes, à donner une visibilité à des mouvements de circulation migratoire différents de ceux d'avant 1989 qui étaient pour leur part ancrés dans une longue tradition d'émigration sans possibilité de retour. Les migrations définitives sont devenues rares, tandis que le va-et-vient est bien plus important qu'avant. » (Lagrave, 1999 : 2)

Au Maramureș, et ici je reviens à sa spécificité du départ, il y a une continuité en ce qui concerne la migration de travail. « Les raisons du nomadisme actuel s'inscrivent dans une longue histoire de recherche du travail, puisque les conditions des terres (...) ne permettent pas, et n'ont jamais permis de vivre de l'agriculture. La mobilité est, en effet, un fait structurel de cette région, produit d'une longue habitude historique. L'élevage ovin et le travail forestier ont été deux occupations principales et traditionnelles de cette population. (...) Ainsi, les paysans ont-ils été contraints à la pluriactivité qui, en

l'absence d'autres secteurs d'activités (...), les a conduits à une mobilité interne à la région, puis au pays tout entier. » (Diminescu, 1998 : 6) Ce qu'on doit retenir d'ici pour comprendre l'articulation entre tourisme et migration est justement cette mobilité structurelle des habitants du Maramureș, aussi que leur adaptabilité et habitude d'être pluriactifs.

Les cinq points d'articulation entre tourisme et migration

A un niveau superficiel, il y a déjà des ressemblances entre tourisme et migration en tant que formes de mobilité : les deux impliquent une région de départ et une région d'accueil, souvent la même, les deux représentent un voyage et un détachement de chez soi. Des groupes sociaux locaux, comme les familles ou les réseaux sont très importants dans l'obtention et le contrôle de l'accès au tourisme rural et à la migration, conduisant à l'inclusion et exclusion des acteurs de ce phénomène. La liaison entre tourisme rural et migration de travail dans le cas du Maramureș se fait concrètement à travers quelques points d'articulation, notamment la circulation de l'argent, le rôle de médiateurs culturels des migrants, la question du confort et la façon d'investir dans les maisons, l'élément de latinité et finalement l'angle terminologique, c'est à dire le « continuum tourisme – migration » (Williams et Hall, 2002).

La circulation de l'argent

On peut commencer par l'affirmation qu'une grosse partie des revenus obtenus par les migrants est indirectement investie dans le tourisme rural et l'inverse. On n'assiste pas à un développement linéaire par les entrées d'argent ou les remises de fonds (*remittances*) comme c'est souvent le cas dans les théories de la migration internationale. Il y a une pratique assez répandue parmi les gens d'emprunter 2000-3000 Euros au début de l'été pour quelques

petits investissements et achats de produits et de rembourser cette somme à la fin de la saison ; souvent ceux qui fournissent les emprunts sont ceux qui sont partis travailler à l'étranger. Un cas aussi fréquent est celui où les migrants envoient de l'argent à leur famille pour payer les achats nécessaires à l'accueil des touristes ou pour financer les investissements dans le confort de leurs maisons comme par exemple la construction d'une salle de bain, d'une chambre supplémentaire, etc. L'argent gagné à travers des activités touristiques peut servir à son tour au départ à l'étranger pour des raisons de migration de travail : le paiement des papiers nécessaires, un premier déplacement, une éventuelle taxe pour celui qui se charge de trouver du travail, etc. Parler des montants est toujours une tâche difficile dans cette situation. A travers les témoignages auxquels j'ai eu accès, ce montant de départ varie entre 800 et 3000 Euros, ce qui, plus que de constituer une somme assez importante, coïncide avec le montant nécessaire pour assurer une saison touristique dont je parlais plus haut.

Les investissements plus importants dans les maisons entrent dans un circuit indirect qui lie tourisme et migration et que je vais expliquer par la suite. Pour l'instant il est important de retenir que les réseaux d'entrées et de sorties d'argent se superposent, ce qui implique que l'inclusion et exclusion de la participation aux activités touristiques est souvent liée à l'inclusion / exclusion de la migration du travail.

Les migrants et leur rôle de médiateurs culturels

Un deuxième point d'articulation se fait à travers les migrants en tant qu'acteurs des deux phénomènes et à travers leur rôle de médiateurs culturels / passeurs de culture. Barth définit les médiateurs (*cultural brokers*) comme ceux qui repèrent les différences pour les transformer en gains matériels, tout en réarrangeant les circuits et en poussant les autres à reconsidérer leur situation initiale. (1967) Les médiateurs

« transforment, traduisent, distordent et modifient le sens ou les éléments qu'ils sont censés manipuler ». (Latour, 2006 : 58) Le rôle des médiateurs culturels est d'éviter les malentendus, de faciliter la communication culturelle, de construire et programmer des expériences culturelles de niveaux différents d'authenticité ou de marchandisation : les danses et les rituels peuvent être raccourcis ou embellis, les coutumes et les arts altérés ou inventés. Un *cultural broker* interprète, traduit et rend accessibles aux visiteurs les choses qui ne leur sont pas familières, les détails exotiques, étranges et non-habituelles et en faisant cela il a la responsabilité de l'image culturelle reçue. L'expertise dans la communication de la culture est un capital majeur du moment où les touristes sont dépendants pour être connectés aux gens sur place dans les termes de leurs attentes.

Quand le tourisme a commencé dans les années '90, le rôle de passeur de culture était « monopolisé » par des entrepreneurs ou des agences de la ville qui entraînaient les villages et les maisons dans leurs tours et circuits organisés. Les « touristes » n'étaient pas très contents de cette situation mais il leur manquait l'expertise et la capacité d'attirer les visiteurs d'une manière régulière. Voici le témoignage d'un habitant par rapport au médiateur culturel avec lequel il collaborait : « *Il a la maison là-bas, ils logent chez lui, ils lui payent, il les ramène ici chez nous mais nous, on ne reçoit rien ; j'aimerais les héberger, comme ça qu'est-ce que je gagne, s'ils veulent acheter un chapeau ou un litre de horinca... je dois arrêter mon travail et m'occuper d'eux, je dois leur montrer la maison¹, je ne peux pas dire non, c'est comme un ami qui me demande de lui rendre service. Je vais mettre une affiche : 100.000 lei (3 Euro) la visite !* » (G.O., m, 50)

Quand les choses ont débuté avec plus d'ampleur et le flux touristique est devenu plus important, les gens du Maramureș ont appris à jouer leurs propres *cultural brokers*, les migrants en premier. De plus en plus conscients de leur

capital culturel acquis dans le pays d'origine et dans le pays d'accueil, ils ont commencé à s'en servir. Leur premier avantage est temporel et spatial : le retour au pays des migrants se superpose aux grosses saisons touristiques (été, hiver et Pâques) en leur permettant de gérer l'accueil directement. A partir de leur expérience et des contacts personnels qu'ils ont eus avec les étrangers, les migrants ont une expertise plus fine que ceux qui sont culturellement et socialement restreints au contexte local. Une distinction structurelle se forme entre ces migrants qui détiennent l'expertise, le réseau et les ressources nécessaires et d'autres qui ne les ont pas. Évidemment, être migrant n'est pas une condition absolue pour gérer une activité touristique, mais peut souvent faciliter la tâche, si non directement, au moins en transférant l'expertise à la famille qui reste au village. De ce point de vue les migrants, se sentant porteurs de modernité, corrigent et guident le traditionnel sur place. Dans leur communication avec les divers voyageurs ils ont appris à souligner le mode de vie différent et authentique. « En correspondant à l'attente du touriste, cette image devient de nouveau un lieu de création identitaire ». (Romhild 2003 : 11). Ce rôle n'est pour les migrants qu'un des rôles possibles, une façon de montrer leurs compétences, d'avoir le plus d'informations possible sur ces touristes anciens et présents et de gérer leurs attentes. Dans cette médiation culturelle il y a souvent une particularité déjà observée de ne pas réfléchir d'une manière exclusivement calculatrice. La compétence de communiquer avec les touristes est d'abord un très bon étalon de statut et de confiance en soi, de même qu'une autre ouverture pour se faire des contacts et des relations, ce qui peut toujours être utile. Loin de se sentir un serviteur des désirs des touristes comme c'est souvent le cas des hôtes, le médiateur est conscient d'abord de son statut différent, ensuite de son pouvoir de choisir ses clients et finalement du fait qu'il peut dresser lui-même les conditions et les limites.

La question du confort et les investissements dans les maisons

Une caractéristique générale du tourisme rural est le fait que les touristes se plaignent de ne pas trouver à leur destination le confort de chez eux. À l'exception des touristes « fondamentalistes » qui cherchent l'authentique pur et dur, les visiteurs ont une exigence pour les standards pratiques de leur vie qui ne s'oppose pas à leur désir d'exotisme et d'authentique. Les hôtes (quoique parfois ce sont les autorités de type ANTREC qui sont intervenues de ce point de vue) ont compris qu'il ne faut pas choquer le sens de l'hygiène des visiteurs et que, pour mettre leur culture en scène, ils doivent offrir à l'étranger le confort dont celui-ci a besoin. L'intéressant ici est comment les hôtes ont compris cette question du confort. C'est à ce sujet que les règles du tourisme se reflètent encore plus à travers ce troisième acteur qui n'est ni hôte ni visiteur mais plutôt un médiateur culturel et économique : le migrant.

L'impact de la migration sur le tourisme se fait aussi plus indirectement que les entrées directes de liquide ou le « brokerage » culturel. Les maramureșeni anticipent la demande de confort de leurs visiteurs à l'aide d'un feedback qu'ils ont à travers ce qu'ils ont déjà vu à l'étranger ou à travers ce qu'on leur a raconté / montré. On assiste à une imposition des modèles extérieurs mais souvent avec une double traduction à laquelle s'attache une diversité de réinterprétations locales. Il ne faut pas oublier dans ce contexte l'imitation et l'inspiration : « ... maintenant je dois faire la maison d'après les indications que je reçois par téléphone. Nous avons acheté cette maison. Le garçon qui nous l'a vendue n'avait plus l'argent pour la terminer. Mon fils m'a appelé d'Espagne il y a une semaine pour me dire qu'il m'a déjà envoyé l'argent et comment je dois faire les travaux. Je vais faire de mon mieux pour cette maison, pour qu'elle soit moderne et avec les commodités nécessaires. Je ne sais pas exactement ce qu'il

veut, mais en gros je sais. Je vois comment sont les maisons que l'on fait maintenant. » (M.I., m, 53) Souvent les maisons que ceux qui travaillent à l'étranger (et qui comptent revenir un jour) se font construire servent d'auberge pour les voyageurs. La maison qui reste vide en attendant son propriétaire n'est presque jamais appropriée par la famille qui reste dans le village. Si l'on n'a pas de visiteurs, la maison reste complètement vide. Même quand le propriétaire rentre pour les vacances ou pour son séjour au village entre deux « migrations », il ne loge pas dans la nouvelle maison mais dans l'ancienne : « ... c'est marrant d'être tous ensemble pour les vacances, on se met tous dans la cuisine et on parle, on parle... pourquoi déranger toute la nouvelle maison pour quelques semaines ? Tout démarrer, l'eau, le chauffage, c'est trop compliqué. En plus on s'le migrant veut se sentir comme au bon vieux temps ou on était tous ensemble à la maison. » (D.T., migrante, 30 ans)

Les gens expriment, dans la plupart des cas, le désir de retourner au pays, une fois qu'ils auront une situation matérielle convenable : maison construite dans le village, un peu d'argent de côté, etc.; le discours même est « pro-retour » mais les pratiques ne le sont pas toujours. Les premiers mois ou années les enfants restent dans le village, jusqu'à ce que les parents aient les conditions nécessaires pour les accueillir dans le pays de migration. Mais une fois que les enfants rejoignent les parents et commencent à aller à l'école, le retour est postposé au moins jusqu'à la fin des études, donc au moins pour une autre dizaine d'années ; dans leur discours, la plupart des migrants comptent rentrer définitivement au pays. Beaucoup d'entre eux achètent des maisons dans le pays d'accueil. La grande majorité parle d'un certain confort dans le pays d'accueil que l'on n'a pas en Roumanie, de sécurité, financière autant que sociale. Ceux qui ont déjà la résidence ou la citoyenneté s'orientent vers un investissement là-bas. Ceux qui réfléchissent dans cette optique ne sont pas nombreux et la pratique générale est de bâtir des

maisons dans le village natal. L'investissement dans des maisons réside aussi dans l'incapacité d'investir ailleurs et la volonté d'investir au pays. Ce besoin d'investir n'est pas avoué en tant que tel, mais présenté à travers le « devoir » social et traditionnel de bâtir une maison, pour eux et pour les enfants. En parcourant la littérature sur d'autres pays comme l'Ukraine, la Slovaquie ou l'Albanie (Morokvasic et Roudolph 1996, Verbole 2000, Nicholson 2005, Pribytkova 2005) je n'ai pas retrouvé cette frénésie de construire des maisons poussée à l'extrême. Les migrants investissent dans des activités diverses, des petites fabriques, boutiques ou ateliers, etc. En Roumanie cette tendance immobilière est pré-

sente dans tous les villages marqués par la migration de travail mais le cas de Maramureș (de même que celui Oaş) est démesuré.

La seule utilité évidente de ces nouvelles maisons reste le tourisme et, en attendant leurs propriétaires, elles sont transformées en auberges. On part à l'étranger pour travailler, on y gagne de l'argent et en même temps on voit les exigences de confort qui existent là-bas, on rentre et on investit, batit et / ou transforme pour y habiter à un moment donné dans le futur et, en attendant, on héberge les touristes : voici un cercle de rapports cause - effet qui est très important dans la transformation de ces villages.



L'élément de la latinité

Quand j'ai commencé à étudier les couloirs de mobilité dont je parlais auparavant, j'ai émis l'hypothèse que ceux-ci sont empiriquement liés parce que les endroits les plus « touristifiés » sont aussi les plus grandes pépinières de migration. Cette hypothèse n'a pas été entièrement confirmée, néanmoins les deux couloirs sont liés d'une façon indirecte.

L'orientation des migrants prioritairement vers des pays de langue latine (la France ou la Belgique dans les années '90, l'Italie et l'Espagne ces dernières années), a été justifiée par un argument possible : la facilité d'adaptation dans ces endroits « d'esprit latin », semblables quelque part à la Roumanie, la langue ayant son appui dans l'histoire. L'hypothèse de la latinité figurait comme un leitmotiv dans tous les témoignages. C'est par après que je me suis rendu compte que ce discours était celui des media et masquait, comme le dit Dana Diminescu, une autre réalité, notamment l'épuisement successif de tous les marchés du travail en Europe, commençant par les plus proches et arrivant aux plus lointains et aussi les plus récemment attirants. (Diminescu, 1998) Les gens de Maramureș ont été parmi les premiers à partir systématiquement après les années '90, de la même manière que la migration interne de travail, d'abord en proximité et de plus en plus loin. Probablement ils trouvent que la raison de la latinité tellement balayée dans la presse est plus intéressante. Le fait qu'ils n'ont pas de motivation intrinsèque de soutenir l'argument latin ne prouve pas une cristallisation de l'identité ; autrement dit, le fait qu'ils présentent une version qui n'est pas vraie ne veut pas nécessairement dire qu'ils croient à ce qu'ils disent. Il faut voir les différentes causes et surtout le côté économique qu'on a tendance à cacher.

Les deux derniers pays visés par la migration de travail roumaine sont l'Italie et l'Espagne. Depuis quelques années il y a également un important flux de touristes italiens et espagnols. Les hôtes ont souvent l'impression que ces

touristes viennent avec un certain mépris pour les Roumains : « *Les Espagnols ont des préjugés mais moins de mépris que les Italiens. Ils viennent ici en prenant des risques, ils se font une image des Roumains qu'ils voient là-bas, ils n'ont aucune idée de ce qu'ils vont trouver. Ils finissent toujours par aimer.* » (P.I., f, 42) Si en 2003 la majorité des touristes étaient francophones, en 2005-2006 la configuration moyenne des auberges que j'ai inclus dans ma recherche était : deux familles d'Italiens, une famille d'Espagnols, une de Français et une de Roumains. Ce que j'ai trouvé intéressant, c'est que les hôtes à leur tour considéraient que les Italiens et les Espagnols étaient assez ignorants, « *ils ne sont guère si bien informés et documentés d'avance que les français* ». (I.G., m, 49) Tout cela pour dire que cette nouvelle vague d'Italiens et Espagnols n'est pas indépendante de la massification migratoire des roumains vers ces deux pays.

Le « continuum tourisme – migration »

Quand on analyse les pratiques touristiques on constate que celles-ci sont souvent reprises par les migrants et l'inverse. Si on demande à quelqu'un d'observer le comportement des migrants quand ils arrivent dans leurs villages de départ pendant l'été, il va nous décrire des touristes : des gens qui débarquent en famille, s'installant dans les maisons, faisant la fête et défilant au centre du village. En fait, tous ces gens sont en train de passer leurs deux-trois semaines de congé, ils font des promenades dans la région, des visites, ils participent aux fêtes, ce qui est aussi le parcours des touristes qui débarquent au Maramureș. Le migrant pourrait facilement recevoir toutes les étiquettes familiaires appartenant aux touristes, avec souvent peu de différence identifiable entre les deux catégories. Ces pratiques communes nous conduisent à un questionnement par rapport à la terminologie utilisée. Prenons l'exemple des « migrants transnationaux » et des « touristes résidentiels » : ce sont deux catégories faciles à confondre parce

que les deux définissent des personnes qui choisissent de s'installer temporairement dans un autre pays pour des périodes variables, tout en ayant un statut résidentiel ; il n'y a pas de différence claire entre leur motivations par rapport au temps de loisir et de travail ; les migrants sont prioritairement dans une position de recherche de travail et de revenus, tandis que les autres dans une situation de loisir. Mais dans beaucoup de cas les touristes résidentiels initient eux aussi des activités lucratives. Un français qui vient s'installer au Maramureș pendant quelques mois par an, après avoir acheté une maison, va souvent l'utiliser en tant qu'auberge, ce qui n'est qu'une autre forme d'activité touristique.

Au delà de cet exemple où deux statuts peuvent pratiquement se confondre, les migrants et les touristes se partagent une complexité de positions dans ce continuum tourisme – migration (Williams et Hall, 2002). Les chercheurs qui estiment que des nouvelles formes de mobilité remettent en question la distinction entre tourisme et migration sont de plus en plus nombreux. Les analyses de la mobilité humaine ont besoin de nouvelles conceptualisations et méthodologies. Quelques auteurs parlent de « circulation » (Chapman et Prothero, 1985) ou de « mouvement temporaire » (Williams et Hall, 2002) pour englober plusieurs types différents de mobilité, dont le tourisme et la migration. Le problème terminologique provient aussi de la disjonction entre deux domaines complètement séparés qui s'occupent de la mobilité, la sociologie de la migration et l'anthropologie du tourisme, avec leurs approches respectives différentes. Habitants, voyageurs, étrangers, touristes, migrants, les étiquettes sont bien établies et intégrées dans des sous-catégories par les différentes branches des sciences sociales. Mais comment comprend-t-on le migrant qui devient un touriste chez soi ou le visiteur qui se sent plus sur place que l'habitant ? Que fait-on avec ces touristes post-modernes qui prennent leur sac à dos et passent souvent des semaines ou des mois entiers dans un village pour mieux

comprendre et goûter la vie ? Comme on l'a vu, le tourisme rural implique dans la plupart des cas une certaine catégorie de touristes qui cherchent à se fondre dans l'authenticité locale, jusqu'à participer à la vie de tous les jours, même aux travaux. Le migrant devient donc touriste, le touriste devient l'habitant, et ce dernier, que devient-il ?

Conclusions

Dans ce texte, j'ai essayé de faire la liaison entre deux formes de mobilité, tourisme rural et migration de travail, à travers cinq points d'articulation.

Une spécificité du tourisme rural au Maramureș est que celui-ci est inclus (*embedded*) dans un contexte économique, social, culturel et historique particulier. L'évolution intéressante du tourisme basé sur l'authenticité de la région est le résultat de la rencontre complexe de différentes activités des multiples acteurs dans la région.

Une certaine « tradition » dans la migration de travail et dans la pluriactivité complexe des gens en tant que stratégie de vie est spécifique à la région, conférant une continuité à un phénomène autrement nouveau dans l'Europe post-communiste. La migration de travail est une problématique importante aujourd'hui et un thème privilégié que je n'ai pas pu ignorer dans cette étude de cas.

On se retrouve donc au Maramureș devant deux types de « couloirs de mobilité », vers et à partir de la région. Ces couloirs se superposent, au niveau des pratiques tout comme au niveau des réseaux et des ressources. Les cinq points plus concrets qu'on a abordés ici sont la circulation de l'argent, le rôle des médiateurs culturels des migrants, la question du confort et la façon d'investir dans les maisons, la problématique de la latinité et finalement l'angle terminologique, notamment le continuum tourisme - migration.

Ce qu'on reproche souvent aux études anthropologiques sur le tourisme est un manque

de pertinence pour la distinction entre les conséquences sociales du tourisme et d'autres processus de changement qui se déroulent indépendamment dans une société (Crick, 1989). En étudiant les changements sociaux et culturels entraînés par la modernisation, on constate que le tourisme en est souvent le bouc émissaire. Dans cette étude de cas, élargir le cadre à la migration de travail nous évite ce piège.

Les mobilités de toutes sortes sont aussi conséquences et causes d'une diffusion générale des modèles culturels et économiques et les gens sont exposés à un changement social rapide. Les points de départ et les points d'arrivée changent en coupant les références solides et en rendant les choix de vie difficiles. C'est dans cette ambiance que l'invention de la tradition, de l'authenticité et d'autres marqueurs identitaires

peut facilement dérapier. « La culture locale est une arène pour des choix, des justifications et des représentations conscientes de toutes sortes de voyageurs ou d'indigènes, ces dernières s'adressant souvent à des publics multiples. » (Appadurai, 1996 / 2005 : 85) Les relations et les comportements se construisent à partir des raisonnements différents de ceux économiques. Dans chacune des situations, la mobilité renforce chez ces individus les ressources et l'expertise comme double capacité de se souvenir du passé et de désirer le futur, ne se contentant pas de renverser les certitudes de la vie quotidienne, mais en ouvrant aussi la voie à de nouveaux projets et stratégies de vie. Grâce et à cause de ceux-ci, des groupes d'individus doivent vivre au rythme plus vif de l'improvisation.

Notes :

¹ Réseau de tourisme rural construit à partir du mouvement « Opérations Villages Roumains »

² Association Nationale du Tourisme Rural, Ecologique et Culturel

³ Terme proposé par Stahl comme l'équivalent de „gospodarie“

Bibliographie :

- APPADURAI, A. : « Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation » (en original *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, 1996), Payot et Rivages, Paris, 2005
- BARTH, F. : „Economic spheres in Darfur“, *Themes in economic anthropology*, (ed.) R. Firth, Londres, Tavistock, 1967
- BENTHALL, J. : „The Anthropology of Tourism“, *Anthropology Today*, vol. 4, juin, 1988
- BLEAHU, A. : „Romanian Migration to Spain. Motivation, Networks and Strategies, *New Patterns of Labour Migration in Central and Eastern Europe*, Coordonnateur D. Pop, Public Policy Center, Cluj-Napoca, 2005
- CANAPA, M.-P. et CHARY F. : *Paysans et Nations d'Europe centrale et balkanique. La réinvention du paysan*, Maisonneuve, Paris, 1985
- CHAPMAN, M., PROTHERO, R. M. : *Circulation in Third World Countries*, Routledge, Boston, 1985
- CRICK, M. : „Representations of International Tourism in the Social Sciences: Sun, Sex, Sights, Savings and Servility“, *Annual Review of Anthropology*, vol. 18, 1989, p 307-344
- CRISTEA, G. et DANCUS M. : « Maramureș, un muzeu viu in centrul Europei » (*Maramureș, un musée vivant au milieu de l'Europe*), Fondation Culturelle Roumaine, Bucarest, Bucarest, 2000

- DE HAAN, A. et ROGALY B. : „Labour Mobility and Rural Society“, Portland; Londres, 2002
- DIMINESCU, D. : „Installation dans la mobilité“ (Settlement in the mobility : The Migration to France of Romanian Peasants from the Oas Region. Social Usage of an Economic Handicap or Economic Usage of a Social Handicap? SSHA, Chicago, 1998, nov.19-22
- DIMINESCU, D., OHLINGER R. et R. REY R. : « Les circulations migratoires roumaines: Une intégration européenne par le bas? », *Social Researches*, Programme *Circulations migratoires* avec l'appui du DPM et du FASILD, 2001
- DOQUET, A. : « Des masques dogon à la dynamique actuelle des identités », Programme de recherche IRD, Bamako, *Actualités de la recherche au Mali*, no.3, 2001
- DOQUET, A. : « Se montrer Dogon. Les mises en scène de l'identité ethnique », *Ethnologies comparées – Passes recomposés*, no. 5, 2002
- GARABUAU, I. : « Pour cerner la notion d'authentique », *Anthroepotes*, vol. I, no. 4, 1996
- GERAUD, M.-O. : « Esthétiques de l'authenticité : tourisme et touristes chez les Hmong de Guyane française », *Revue d'Ethnologie française – Touriste, autochtone : qui est l'étranger ?*, no.3, 2002
- GLICK-SCHILLER, N. : „The Centrality of Ethnography in the Study of Transnational Migration. Seeing the Wetland instead of the Swamp“, *American Arrivals*, 2003
- GRÜNEWALD, R. de Azeredo : „Tourism and Cultural Revival“, *Annals of Tourism Research*, vol. 29, 2002, p 1004-1021
- HARRIS, N. : *Thinking the Unthinkable. The Immigration Myth Exposed*, I.B. Tauris, Londres, 2002
- HENDRY, J. : *Wrapping Culture: Politeness*, Presentation & Power in Japan and Other Societies, Clarendon Press, Oxford, 1993
- IHORA, A. : *Le tourisme rural en Roumanie*, Mémoire de licence, Université Libre de Bruxelles, 2002
- KARNOOUIH, C. : *L'invention du peuple*, Arcantère, Paris, 1990
- LAGRAVE, R. et DIMINESCU, D. : « Pour une anthropologie des migrations roumaines en France. Le cas du Pays d'Oas », *Migrations Études* no. 91, 1999, nov.-dec.
- LANFANT, M.F., JADEL, J.-P., BOYER, M. : *Le tourisme international entre tradition et modernité*, Laboratoire d'Ethnologie, Université de Nice
- LATOUR, B. : *Changer de société – Refaire de la sociologie*, Editions de la Découverte, Paris, 2006
- LONG, L. D. et OXFELD, E. : *Coming Home: Refugees, Migrants, and Those Who Stayed Behind*, University of Pennsylvania Press, 2004
- MENDRAS, H. : La fin des paysans. Changement et innovations dans les sociétés rurales françaises, *Collections U2*, Armand Colin, Paris, 1970
- MESNIL, M., MIHAILESCU, V. : « La table sens dessus dessous. De l'hospitalité agonistique », *La Revue du M.A.U.S.S.* semestrielle, Nr. 12 « Plus réel que le réel, le symbolisme », La Découverte, Paris, 1998
- MICHAUD, J. : « Anthropologie, tourisme et sociétés locales au fil des textes », *Anthropologie et sociétés*, vol. 25-2, 2001
- MIHAILESCU, V. : « Omul locului. Ideologie autohtonista în cultura română », Recueil de textes, *Teritorii, scrieri si descrieri*, coordonnateur O. Groza. Bucarest, Paideia, 2003
- MIHAILESCU, V. : *What is Anthropology at Home Good for in Times of Transition?* SSN Publications, 2004
- MORENO, J., LITTRELL, M. A. Littrell : „Negotiating Tradition. Tourism Retailers in Guatemala“, *Annals of Tourism Research*, vol. 28, 2001, p 658-685
- MOROKVASIC M., ROUDOLPH, H. Roudolph : « Migrants. Les nouvelles mobilités en Europe » L'Harmattan, Paris, 1996
- NICHOLSON, B. : „Migrants as Agents of Development: Albanian Return Migrants and Micro-Enterprise, *New Patterns of Labour Migration in Central and Eastern Europe*, Coordonnateur D. Pop. Cluj-Napoca, Public Policy Center, Cluj-Napoca, 2005
- PRIBYTKOVA, I. : „Labour Market of Ukraine and its Migration Potential in Social Dimension“, *New Patterns of Labour Migration in Central and Eastern Europe*, Coordonnateur D. Pop. Cluj-Napoca : Public Policy Center, 2005
- RAUCH, A. : « Le tourisme ou la construction de l'étrangeté », *Ethnologie française*, 2002
- REY, V., GROZA, Groza, O., IANOS, I, PATROESCU, M.: *Atlasul Romaniei*, Editions Rao, Bucarest, 2002

- ROMHILD, R. : *Practiced Imagination. Tracing Transnational Networks in Crete and Beyond. Research Group Transnationalism*, Working Paper no. 3, 2003
- ROSENOW et PULSIPHERP : „The Good, The Bad and the Ugly“, *Cultural Survival Quarterly*, « The tourist trap – Who’s getting caught? », 1982
- SAPIR, E. : „Culture, Genuine and Spurious“, *American Journal of Sociology*, no. 29, 1924
- Taelman, C. : *Le potentiel de développement du tourisme rural en Roumanie*, Mémoire de licence, Université Libre de Bruxelles, 2000
- URBAIN, J.-D. : *Secrets de voyage. Menteurs, imposteurs et autres voyageurs invisibles*, Payot & Rivages, Paris, 1998
- URRY, J. : *Sociology beyond Societies. Mobilities for the Twenty-First Century*, Routledge, Londres, 2000
- VERBOLE, A. : „Actors, Discourses and Interfaces in the Rural Tourism Development at the Local Community Level in Slovenia: Social and Political Dimensions of the Rural Tourism Development Process“, *Journal of Sustainable Tourism*, vol. 8-6, 2000
- WILLIAMS, A. M., HALL, C.M. : „Tourism, Migration, Circulation and Mobility : The Contingencies of Time and Place“, *Tourism and Migration: New Relationships between Production and Consumption*, Kluwer Academic Publishers, Londres, 2002, p. 1-60





Title: "Les artisans de la campagne et les musées d'ethnographie de Roumanie"

Author: Maria Mateoniu

How to cite this article: Mateoniu, Maria. 2008. "Les artisans de la campagne et les musées d'ethnographie de Roumanie". *Martor* 13: 101-108.

Published by: Editura MARTOR (MARTOR Publishing House), Muzeul Țăranului Român (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-13-2008/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

Martor is indexed by EBSCO and CEEOL.

Les artisans de la campagne et les musées d'ethnographie de Roumanie

Maria Mateoniu

De l'art populaire à l'économie de marché

L'institution du musée préserve encore le rôle de la conservation du passé qui lui a été attribué à l'époque des Lumières. Sa mission mémorielle, remède efficace contre la perte et l'angoisse de la rupture, se constitue malheureusement, à notre opinion, comme l'apanage de la politique.

Cependant, on assiste, aujourd'hui, à la désintégration des identités nationales et à l'élaboration des identités composites, qui se présentent comme des processus constructeurs de sens et qui sont soumises à l'invention et l'élaboration perpétuelle à l'opposé des entités uniques et définitives fabriquées par l'imaginaire (Chauvier, 2004). Cette dynamique nouvelle dans laquelle la culture ne se constitue plus comme un champ coupé de l'économie et du politique impose à l'institution du musée de réévaluer son rôle dans la société, ce qui n'est pas manqué de difficultés.

Si on évalue la situation des musées des arts et des traditions, le problème se pose souvent en termes de faille entre la mission de conserver et de mettre en valeur les objets traditionnels, ces derniers étant perçus plutôt comme des fétiches culturels que d'objets aide-mémoire, et la mission d'ouvrir les portes vers la recherche et la représentation des réalités présentes.

En Roumanie, pays inclus récemment dans l'Union Européenne, le rapport avec l'héritage de la modernité génère plusieurs aspects particuliers. Tandis qu'en Occident, l'incarnation de l'altérité a été le primitif, en Roumanie, tout comme, d'ailleurs, dans les autres pays de l'Europe de l'Est, l'identité unique a été construite à partir de l'image du paysan (Hedeşan et Mihăilescu, 2006 : 188). C'est en raison du caractère positif de la figure mythique du paysan que le passage de l'identité unique, de l'origine vers une identité plurielle et historique s'avère plus compliquée ici qu'ailleurs. L'origine paysanne de la nation roumaine représente à nos yeux plutôt une obsession collective qu'une nostalgie, effet de l'idéologie nationale propagée continuellement au niveau des masses depuis l'époque moderne jusqu'aujourd'hui.

Ainsi, les domaines de l'ethnographie et de la muséographie restent encore dans ce pays européen tributaires à la conception de la survivance d'une tradition unique et ancestrale. Or, nous sommes fortement tentés de croire que cette vision ne correspond guère à la réalité actuelle. Dans la « modernité sans frontière », effet des médias et des migrations, les traditions ne se présentent plus comme des pratiques reproductibles, transmises de père en fils, mais des choix conscients, des sélections et des

interprétations des anciennes coutumes par les contemporains en fonction de leurs besoins (Appadurai, 1996 : 44).

Nous avons eu l'opportunité d'observer les différents usages des traditions à l'occasion d'une recherche effectuée pendant l'été 2007 dans quelques localités de Roumanie qui sont connues grâce à la fabrication de l'artisanat (Voir Bogdan Iancu et Cătălina Tesăr, 2008). Organisée dans le cadre de la Section de Patrimoine du Musée du Paysan Roumain de Bucarest, la recherche a eu comme objectif la réalisation d'une ethnographie des savoir-faire avec une attention particulière sur les transformations provoquées par la chute du communisme et l'acceptation de la Roumanie dans l'Union Européenne.

La relation entre les artisans et les musées a été un point essentiel de la problématique générale, d'autant plus que, dans le dialogue avec les artisans, nous avons toujours représenté le Musée du Paysan, musée avec lequel ils avaient des liens ou voulaient en avoir. Dans le but de comprendre cette relation particulière, en vue des solutions ultérieures aux problèmes actuels des musées, il nous a semblé nécessaire de faire un va-et-vient entre plusieurs contextes socio-historiques, de l'époque moderne jusqu'aujourd'hui. Les sources utilisées sont assez diverses, à la fois des publications d'ethnographie et des données empiriques.

À la recherche du passé

Sortis de l'anonymat et du quotidien des communautés rurales et conservées dans les collections, les productions matérielles ont été investies à partir du XIX^{ème} siècle du label « art populaire », convention intellectuelle pour montrer l'origine paysanne de la nation roumaine (Voir Tzigara-Samurcaș, 1928). L'art populaire a été une dérivation plus tardive des formules « chanson populaire », « poésie populaire », consacrées à la fin du XIX^{ème} siècle

sous l'influence romantique (Voir Iorga, 1923 ; Oprescu, 1922, 1937).

La formule art populaire recèle une contradiction entre les deux termes qui la compose. Tandis que l'art plastique représente l'œuvre d'une personnalité, la création d'un individu bien reconnu par ses créations, l'art populaire désigne des créations collectives et anonymes (Dima, 1939 : 9). Malgré la fonction utilitaire des objets fabriqués à la campagne, les intellectuels du mouvement national ont procédé à leur classification selon les mêmes procédés que pour les œuvres d'art. L'exaltation de la beauté et de l'authenticité des artefacts paysans a eu comme effet l'invention d'une tradition paysanne, légitimant la nation (Voir Bogdan Iancu et Catalina Tesăr, 2008).



La première impulsion du régime communiste a été d'annuler les valeurs de l'époque précédente au nom de l'égalitarisme marxiste-léniniste. Les années 1950 restent dans l'histoire de la Roumanie comme les années de la répression et de l'emprisonnement des opposants. Cependant, le régime tourne la page après l'arrivée au pouvoir de Nicolae Ceausescu (1964-1989) et engage le pays vers une politique

nationaliste. Après une décennie de subordination à l'Union Soviétique, le pouvoir a cherché à se légitimer à travers les valeurs nationales. Il s'est avéré que cette nouvelle idéologie a été plus proche des idéaux des Roumains qui étaient depuis longtemps attachés à l'image glorieuse de la nation.

Instrumentalisée par la politique, l'ethnographie est devenue le domaine privilégié de la spécificité nationale¹. La faille entre les descriptions ethnographiques et la réalité a été sans précédent, car les typologies d'objets ont été élaborées sans lien avec le contexte de leur fabrication. Les typologies avaient le rôle d'illustrer l'idée obsessionnelle d'unité et de continuité nationale. Tel type définissait telle région, la spécificité locale devant satisfaire le goût limité des dirigeants pour la variété du folklore sans perturber cette théorie de l'unité entre les limites de l'État national (Stahl, 1998 : 35-39). Cette manière de faire de la recherche a presque totalement ignoré les changements historiques et tous les facteurs géographiques et sociaux spécifiques.

Le Musée du Village, créé en 1936 par le même Dimitrie Gusti et projeté comme un musée sociétal qui soit un miroir des transformations des villages, est devenu à l'époque du nationalisme de Ceausescu un musée des traces matérielles (Stahl et Constantin, 2004 : 169). Inspirés par ce modèle, plusieurs autres musées sont apparus à peu près dans toutes les grandes villes, chefs-lieux des départements.

Pour mieux démontrer la continuité de la tradition originaire et, ainsi, camoufler le clivage entre la science fabriquée dans le moule de la propagande et la réalité, une nouvelle figure a été inventée – l'artiste populaire. Celui-ci était un vecteur des valeurs paysannes, découvert toujours par les spécialistes qui le charge avec la mission de faire revivre les coutumes anciennes ou les modèles conservés dans les collections des musées.

La condition d'artiste se configurait par rapport à deux autres niveaux intermédiaires de l'échafaudage : le maître artisan et le simple

« fabricant de biens matérielles et spirituelles » (Vlăduțiu, 1981). Provenant toujours de ces deux dernières catégories, l'artiste apparaissait comme l'incarnation du talent et du génie populaire. Il devait obligatoirement faire preuve périodiquement de ses capacités exceptionnelles dans le cadre des concours organisés par les institutions de l'État.

En ce qui concerne les créations matérielles, les ethnographes ont depuis toujours clamé la nécessité d'attendre l'équilibre des formes et du décor, l'harmonie chromatique, la finesse et le raffinement de l'exécution technique (*Ibid.* : 66). Pour définir l'art populaire, ils ont réactualisé, d'une manière sélective, les réflexions de l'époque de la nation (*Ibid.* : 95). Ainsi, l'art populaire représentait une forme de création supérieure à la technique, « inspirée, alimentée et réalisée par le peuple par ses représentants les plus doués » (Vulcănescu, 1966 : 95). En tant qu'expression la plus haute de la créativité, il émerge naturellement d'une évolution, d'un progrès. C'est l'idéologie du progrès qui permet aux ethnographes de transformer l'artisanat en art à travers une sélection stricte des formes et des modèles et de les encourager à l'invention créatrice. Les artisans sont encouragés d'accéder au niveau prétendument artistique et de parvenir, ainsi, au statut d'artiste populaire.

Produire une céramique aux décors plus élaborés, avec l'appui et la reconnaissance des musées, constitue pour les familles d'artisans qui s'y engagent une marque de distinction et de prestige aussi bien au sein de leur communauté que dans le réseau national d'artisanat. Ce réseau, apparu dans les années 1960-70, participe à la dynamique de réinvention de la culture populaire engagée à cette époque et qui a laissé des traces encore visibles dans les localités de Horezu et d'Oboga où nous avons effectué nos recherches de terrain.

En 1973, Grigore Ciungulescu du village d'Oboga apprend à travailler un nouveau type de céramique inspiré de photographies qui lui ont été procurées par les ethnographes du Musée du

village de Bucarest. Les paysans d'Oboga ne connaissaient pas ces modèles. Ils produisaient des objets utilitaires qui étaient très peu décorés. À partir de la suggestion des ethnographes Grigore produit une série de vases extrêmement sophistiqués : des formes représentant des figures humaines, des animaux et des oiseaux. Les spécialistes considèrent que ce type de céramique a été autrefois utilisé à Oboga dans les cérémonies nuptiales. Les mariés s'en servaient pour donner à boire du vin ou de l'eau de vie aux invités. Ces vases-objets rituels, symbolisant la fertilité, ont été reproduits par Grigore sans en avoir hérité la technique de ses parents. La mémoire du village d'Oboga ne garde aucune trace de ces formes artisanales ou d'un rituel de noce ayant comme repère le savoir-faire de la céramique. En dépit de ce vide mémoriel, Grigore retravaille ces formes et devient ainsi l'unique porteur d'une tradition prétendument archaïque. Ses liens avec les musées d'ethnographie se nouent à l'époque de Ceausescu lorsque les collections se constituent comme des lieux de la conservation des prototypes pour une céramique de plus en plus décorative.

Les formes changent en fonction des transformations survenues dans les usages. Les artisans de Horezu commencent à fabriquer à cette époque des assiettes de plus en plus plates destinées à être accrochées aux murs, signe de la demande d'objets esthétiques et authentiques par le public (Stahl et Constantin, 2004).

A travers les foires et les concours qui perdurent encore aujourd'hui, les spécialistes apprécient les nouvelles créations en fonction de leurs écarts par rapport aux collections. Les produits artistiques les plus appréciés ont été montrés au grand public dans le cadre des « expositions de l'art populaire contemporaine ». Plusieurs catégories d'expositions sont apparues. Ayant une représentativité nationale, les « bienales de l'art populaire » (Vlăduțiu, 1981 : 53) étaient constamment organisées à l'occasion des concours républicains des artistes amateurs².

En 1977, le Musée du Village a organisé une exposition collective dédiée à la céramique artistique de la région de Horezu (« La céramique décorative de Horezu »). Un an plus tard, cette manifestation collective a été suivie de « l'exposition personnelle » de Eufrosina et Victor Vicsareanu. Eufrosina se souvient qu'elle et son mari ont réalisé pour cette exposition « 1050 pièces uniques ». « Unique » veut dire que toutes les pièces étaient appréciées comme des créations individuelles. Pendant les trois mois d'exposition de ces « pièces uniques », Eufrosina et Victor ont été ramenés périodiquement en voiture à Bucarest pour faire des démonstrations de leur talent aux invités les plus prestigieux, parmi eux des ambassadeurs qui devaient se faire une bonne image de la Roumanie socialiste.

L'émulation qui s'est créée par la sortie de l'anonymat de la production artisanale, dynamise les relations à l'intérieur et à l'extérieur du réseau d'artisanat. De nombreux conflits apparaissent entre ces artisans-artistes et les autres membres de leurs communautés (car leur consécration par les musées leur confère du prestige, tout en les isolant). Il y a eu, aussi, des disputes entre les artisans qui revendiquaient la mémoire de leurs communautés et les institutions culturelles de l'État qui détenaient le monopole des « vraies traditions ».

Les maîtres artisans s'accusaient réciproquement de vol des modèles et des créations ; ces litiges allaient souvent se dénouer devant la justice. La concurrence était sans doute entretenue d'une manière artificielle, sans n'avoir rien à faire avec le libre marché. Elle était plutôt une lutte pour se maintenir dans le réseau géré par les institutions de l'État et d'avoir ainsi accès aux clients. Les artisans pouvaient facilement perdre leur reconnaissance institutionnelle sous prétexte d'avoir adopté des formes ou des motifs décoratifs qui ne sont pas spécifiques à leur région.

Cette logique de la subordination perdure encore. Les spécialistes des traditions n'hésitent pas d'interdire aux céramistes de Horezu, par

exemple, de décorer leur vases avec du bleu, couleur qui, dans leur opinion est caractéristique seulement de la céramique du centre de Corunt. C'est la raison pour laquelle les céramistes de Horezu font recours chaque fois à la mémoire de leur communauté. Ils conservent souvent dans leur maisons des vases anciens décorés avec du bleu, signés et datés, pour prouver leur droit d'utiliser cette couleur.

Au-delà des exigences de l'authenticité et de la beauté, l'artisanat a représenté, même pendant le communisme, une activité profitable. Les



foires coordonnées par les musées représentaient seulement un tout petit secteur de l'économie artisanale mise sous le contrôle de l'État. De l'autre côté il y avait les coopératives artisanales créées dans plusieurs localités, voir à Horezu. Produisant de l'artisanat spécialement pour les marchés étrangers, ces coopératives composaient une structure pyramidale centralisée menée par l'Union Centrale des Coopératives Artisanale (Uniunea Centrala a Cooperativelor Mestesugaresti – UCECOM) (Horsia et Petrescu, 1972)³ (Voir Bogdan Iancu, Catalina Tesar). Ainsi, derrière le discours de la conservation des traditions et du respect de l'authen-

ticité, un commerce assez florissant a été pratiqué (Voir Bogdan Iancu et Cătălina Tesar, 2008).

L'artisan Grigore Ciungulescu de Oboga se souvient du moment où le stand du Musée du Village de Bucarest a été construit. « D'abord, affirme le maître, ils [la direction du musée, le directeur Focsa] ont organisé une foire [avec les artisans], ils ont fait donc cette preuve, et puis ils ont construit le stand d'objets, cela parce qu'ils ont vu que nos objets se vendent ». On voit bien que les artisans sont maintenant conscients de leur rôle actif dans l'usage du savoir-faire et de l'implication des musées dans cette affaire.

À la recherche du temps présent

Dans le cadre du marché du savoir-faire qui est, en Roumanie, en plein développement, les musées d'ethnographie préservent le rôle d'intermédiaires entre les artisans et leurs clients consacré à l'époque précédente. Cependant, plusieurs autres médiateurs (des ONG et des institutions de l'État) ont commencé à apparaître. La Maison de la culture de la localité de Horezu peut être un exemple dans ce sens. Ayant une assez riche expérience dans le secteur des médias, le directeur de la Maison a transformé cet endroit dans un centre de la promotion des traditions locales. À cette activité institutionnelle s'ajoutent les initiatives individuelles des artisans de faire valoir leur activité.

Néanmoins, les souvenirs de l'immixtion de l'État hantent encore la mémoire de la localité, les céramistes étant presque incapables, pour l'instant, d'accepter un travail collectif. À cette difficulté qui vient du passé s'ajoutent les disputes entre les producteurs et les commerçants pour l'appropriation du savoir-faire. Les producteurs et les commerçants ont élaboré presque les mêmes stratégies de légitimation. Ils revendiquent sans cesse la qualité de faire partie de « la famille la plus ancienne » (j'utilise là les mots des artisans) ou avoir un lien avec les familles les plus anciennes (lien de parenté, de

voisinage, d'amitié). Ce syntagme, constamment utilisé dans le discours à la fois des producteurs et des commerçants renvoie toujours aux premiers contacts entre les artisans et les spécialistes. Car l'expression « familles les plus anciennes » veut dire à Horezu les familles qui ont été les premières à entrer en relation avec les musées. Il s'agit des familles Buclescu, Ogrezeanu et Vicșoreanu qui, à partir des années 1960, ont commencé à reproduire, à l'instigation des spécialistes, les vases richement décorés conservés dans les collections des musées.

À l'heure actuelle, les stratégies élaborées pour séduire les touristes s'apprennent souvent sur les pratiques des musées. Pour attirer l'attention, plusieurs galeries d'art ont été bâties. Cependant, cette tendance d'ouvrir des expositions n'est pas du tout récente, car elle a commencé, semble-t-il, pendant les années 1980 (Vlăduțiu, 1981). Dans la mesure où la Coopérative artisanale a été le seul endroit de travail accepté par les autorités, le travail au domicile étant interdit, les galeries d'art sont devenues le seul signe de la collaboration des artisans avec les institutions culturelles les plus prestigieuses⁴. Il s'agit d'une pratique de « la mise en exposition du travail » qui à nos jours a gagné de nouvelles significations. Mihaela et Ionică Paloș sont les plus connus commerçants de Horezu, les premiers qui ont ouvert un stand de céramique devant leur maison. Celle-ci est ouverte « jour et nuit », selon leur expression, pour accueillir les visiteurs. Sur le fronton des portes, le propriétaire a gravé son nom et son métier, tandis qu'à deux extrémités ondoient les drapeaux de la Roumanie et celui de l'Union Européenne. La cour est soigneusement décorée avec des fleurs plantées dans divers pots de céramique. Au fond, une petite maison de style rustique, ressemblant aux cabanes des motels ; à côté, une charrette est remplie avec des vases de céramique anciens qui conservent encore les traces de leur utilisation. Pendant l'été la cour est toujours pleine de touristes, se repliant devant l'atelier pour regarder les démonstrations de savoir-faire

exécutées avec précision par un des membres de cette association familiale.

Un petit salon-galerie a été aménagé au niveau supérieur, au-dessus du stand d'objets à vendre. L'endroit invite au repos : accompagnée par la femme de la maison, nous sommes assis sur un canapé en cuir, large et confortable. Celui-ci entoure une table basse. Sur les murs et le plancher, sont exposés divers objets : vases de céramiques, objets en bois, icônes, quelques instruments de musique... On retrouve parmi les objets à la fois des pièces anciennes et des pièces travaillées par les artisans qui fréquentent les foires des musées.

« Le bon goût, nous dit l'auteur de cette mini-exposition, je l'ai appris du Musée ». Fille d'une famille de céramiste connue à Horezu (une des plus anciennes familles), Mihaela Paloș a participé avec ses parents aux foires organisées par les musées. Mais depuis que le commerce s'est développé, sa participation à ce genre d'action a été de plus en plus rare; elle et son mari s'en vont aux foires organisées par les musées seulement pour faire des commandes de produits et pour entretenir les contacts avec les artisans.

On comprend bien comment le développement du commerce local a déterminé l'autonomie de la famille à travers la conversion professionnelle (le passage de la production au commerce), et, en même temps, l'abandon des liens directs avec les musées d'ethnographie. C'est en raison de cette coupure que Mihaela et Ionică ont ressenti le besoin de construire leur propre musée, la perte de relation réelle avec les musées déterminant la famille de construire une relation symbolique avec ceux-ci.

L'adoption de cette stratégie de légitimation prouve l'importance des musées non seulement pour les artisans, mais aussi pour leurs clients. C'est en fonction de la demande que les artisans de Horezu procèdent à la classification des produits en deux grandes catégories : les « vases traditionnels » et les « vases uniques ». De la première catégorie font partie les vases décorés avec les modèles les plus anciens : cercles,

spirales, les représentations du coq qui est devenu l'emblème de la localité. La deuxième catégorie est représentée par les vases sans modèles peints dans une seule couleur très vive : rouge, vert, jaune...

Créées sous l'inspiration du moment selon la technique du modelage, les « pièces uniques » sont semblables. Le hasard joue un rôle important dans le processus de leur fabrication. Il n'y a pas longtemps, Ionică Paloş a mis en vente, pour prendre le pouls du marché, quelques vases qui ont été abîmés pendant la fabrication. Le succès sur le marché a déterminé plusieurs autres artisans d'abîmer intentionnellement leurs vases. On voit bien comment les « vases uniques » portent sur la liberté extrême et sur « le jeu du marché », les artisans ne se permettant pas la même liberté dans le cas de la céramique traditionnelle (l'information reçue de Ioan Valerian, Horezu).

Signe du facile et de l'inventivité sans limites, les vases uniques occupent une place à part sur le marché. Ils sont toujours appréciés par rapport à l'autre catégorie plus consacrée, celle de la « céramique traditionnelle ». En ce qui concerne cette deuxième catégorie, les céramistes de Horezu se contentent d'imiter les modèles anciens. Ceux-ci représentent pour eux un héritage qu'il faut transmettre sans aucun apport créatif. Il est assez fort parmi les artisans les plus jeunes le sentiment d'avoir hérité une tradition qui ne permet plus l'invention, « toutes les combinaisons du décor étant depuis longtemps épuisées » (voir Ioan Valerian).

La coexistence des deux catégories de céramique nous a semblé suggestive pour la relation intergénérationnelle à la fois d'opposition et de

complémentarité. Tandis que les parents ont continué à entretenir une relation de collaboration avec les institutions de l'État, les fils y ont renoncé. La céramique avec du décor géométrique promu depuis l'époque moderne jusqu'aujourd'hui est devenue une marque de la collectivité locale, tandis que les « vases uniques » représentent l'identité individuelle à la fois du créateur et de ses clients.

Cette réalité du terrain provoque à la réflexion sur le rôle des musées dans l'étape actuelle. Dans quelle mesure les musées d'ethnographie doivent prendre en considération les pratiques artisanales actuelles pour pouvoir reformuler leurs politiques ? Est-ce que les musées sont maintenant sommés de repenser leur mission dans les sociétés dont ils sont apparus ? Si les artisans ont adopté les pratiques de la collection et de l'exposition propres aux musées, les musées adapteront-ils leurs missions à cette nouvelle réalité ? L'absence des rapports des jeunes artisans avec les musées, leur manque de confiance dans les institutions de l'État, réclament une nouvelle politique de la mise en valeurs du patrimoine. Nous considérons que les musées ne se permettent plus de continuer à se référer uniquement à une identité ancrée dans une paysannerie archaïque et immuable. Le manque de références à la fragmentation produite par la mondialisation risque de réduire le rôle des musées à la pure mystification. Dans la mesure où le patrimoine n'est plus « un secteur à part [de l'économie] aussi prestigieux soit-il » (Greff, 1999 : 11), il s'impose aux musées d'évaluer cette dynamique nouvelle et de repenser ses rapports avec les acteurs impliqués dans l'usage des traditions.

Notes :

¹ Les sciences de l'homme et de la société ont été interdites, parmi lesquelles la sociologie qui pendant la période de l'entre-deux-guerres avait obtenu la reconnaissance internationale. Les autres disciplines ont été subordonnées à l'idéologie d'État.

² A travers les concours et les expositions, l'intention des politiques a été de mettre l'activité artisanale sous le contrôle stricte des institutions étatiques. Le sommet du contrôle culturel a été le méga-festival de masse « Le Chant pour la Roumanie ». L'initiative de Nicolae Ceaușescu lui-même, le Festival devait réunir tous les artistes du peuple, quelle que soient leur âge et leur condition sociale. Il se voulait « une manifestation de la volonté du peuple entier des travailleurs, de développer l'économie, la science, la culture, l'art, et de bâtir notre patrie sur la nouvelle échelle du progrès et de la civilisation »³. En réalité, ce festival a été une fabrique de talents artificiels au service du Pouvoir. Il donnait l'illusion de l'espace homogène et du temps sans clivage, l'expression de la permanence supra temporelle⁴. Les artisans les plus âgés de Horezu et d'Oboga ont participé à ce festival de masse. Ils conser-

vent encore chez eux les prix, les diplômes et les médailles obtenus en tant que signe de la reconnaissance officielle de leur talent artistique.

⁵ Le premier congrès des coopératives artisanales a été organisé en 1951. A cette occasion a été constitué l'organe suprême – UCECOM.

⁶ Les conflits des artisans avec les organes policiers n'ont pas du tout manqué tout au long de la période du régime communiste. Il est devenu assez notoire le cas du maître artisan Stelian Ogrzeanu de Horezu. Sans pouvoir développer son propre commerce, l'artisan s'enfuit à l'étranger, ce qui lui apporte le blâme du régime et la confiscation de sa fortune. Dans la localité Oboga, les artisans qui ont refusé à s'enrôler dans la Coopérative artisanale ont eu, également, des problèmes avec les autorités. Grigore Ciungulescu perd pour une période son autorisation de pratiquer le savoir-faire au domicile, mesure prise par les autorités dans le but de forcer l'artisan de s'engager dans la coopérative. Les autres céramistes ont été soumis aux mêmes pressions.

Références :

- APPADURAI, Arjun : *Modernity at Large – Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1996
- CHAUMIER, S. : « Le musée identitaire face à la mondialisation », *Changer : les musées dans nos sociétés en mutation*. Colloque en muséologie, 7-8 oct. 2004
- DIMA, Alexandru : *Conceptul de artă populară.*, (La conception de l'art populaire), Fundația pentru literatură și artă « Regele Carol II », Bucarest, 1939
- GREFFE, X. : *La gestion du patrimoine culturel*, Anthropos, Paris, 1999
- HEDEȘAN, Otilia, MIHĂILESCU, Vintilă : „The Making of the Peasant in Romanian Ethnology“, in *Martor*, no. 11/2006, p. 188
- HORSIA, O, PETRESCU, P. : *Meșteșuguri artistice în România* (Les savoir-faire artistiques de Roumanie), Uniunea Centrală a Cooperativelor meșteșugărești, 1972
- IANCU, B, TESĂR, C. : *Martor* (le présent numéro), 2008
- IORGA, Nicolae : *L'art populaire en Roumanie*, Paris, 1923
- OPRESCU, George : *Arta țărănească la români* (L'art paysan chez les Roumains), București, 1922
- OPRESCU, George : *L'art du paysan roumain*, Bucarest, 1937
- STAHL, Paul : « L'école sociologique de Bucarest. Les survivances », *Martor*, no. 3/1998. p. 35-39.
- STHAL, Paul, CONSTANTIN, Marian : *Meșteri țărani români* (Les maîtres artisans roumains), Tritonic, Bucarest, 2004
- TZIGARA-SAMURCAS, Alexandru : *L'art du peuple roumain*, Genève, 1928
- TZIGARA-SAMURCAS, Alexandru : *Izvoade de cusături ale țaranului român*, București, 1928
- VLADUTIU, Ion : *Creatori contemporani din Romania*, (Les créateurs populaires de Roumanie), Sport-Turism, București 1981
- VULCANESCU, Romulus : *Ethnographia : știința culturii populare* (L'ethnographie : la science de la culture populaire), Ed. Științifică, Bucarest, 1966



Title: "Du costume traditionnel à Barbie. Formes et significations du costume «traditionnel» de Certeze, Roumanie (1970 - 2005)"

Author: Daniela Moisa

How to cite this article: Moisa, Daniela. 2008. "Du costume traditionnel à Barbie. Formes et significations du costume «traditionnel» de Certeze, Roumanie (1970 - 2005)". *Martor* 13: 109-130.

Published by: *Editura MARTOR* (MARTOR Publishing House), *Muzeul Țăranului Român* (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-13-2008/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

Martor is indexed by EBSCO and CEEOL.

Du costume traditionnel à Barbie
Formes et significations du costume « traditionnel » de Certeze,
Roumanie (1970 - 2005)

Daniela Moisa

L'une des marques de l'appartenance locale des gens de Certeze, village situé au nord-ouest de la Roumanie dans la région du Pays d'Oas, est le costume dit « traditionnel ». Porté surtout par les femmes le dimanche à l'église, pendant les fêtes importantes de l'année ou le mariage, le costume est présenté par les médias, par l'intelligentsia locale et par les gens eux-mêmes comme l'expression d'une volonté générale de « préserver les traditions » et de communiquer « la fierté de l'appartenance à une région unique », le Pays d'Oas¹. Et cela, malgré un processus très fort de changement dans la région qui débute dans les années 1960, 1970. Il s'agit de la période où la grande majorité des Oseni commence à partir au *rîtas*, des travaux saisonniers organisés partout en Roumanie. Le va-et-vient entre le lieu d'origine et le lieu de travail déclenche au Pays d'Oas un processus de changement de la société visible surtout en matière de constructions privées. Ce processus s'accélère après 1989 quand, après l'ouverture des frontières, les Oseni se réorientent vers l'étranger. Ils partent en ex-Yougoslavie, en Turquie, en France et en Italie pour gagner de l'argent et reviennent afin de tout investir dans la construction ou dans la transformation de leurs maisons², dans des voitures étrangères et... dans leur costume traditionnel.

Au-delà du discours des gens préoccupés de communiquer à l'ethnologue leur volonté d'affirmer une « spécificité et une appartenance locales » (V. Ardelean, Certeze 2005), la valeur du costume est donnée principalement par l'origine étrangère des matériaux et des accessoires apportés de partout. De plus, dans la communauté, le costume prend toute son importance lorsque les prix des matériaux et de la main d'œuvre sont clairement annoncés. Les coûts d'un seul costume peuvent totaliser 1500 ? par année. Si on ajoute à cette somme le prix du foulard féminin (le célèbre *chischineu*), qui varie entre 500 et 3000 ?, et le fait que le costume est transformé et adapté chaque année en fonction de la mode, alors « l'attachement envers les valeurs anciennes » devient une vraie consommation de la tradition afin de (dé)montrer les réussites financière et sociale, individuelle et familiale, à l'intérieur de la communauté villageoise.

Au moyen d'une analyse du costume régional et des pratiques qui y sont attachées, je montrerai comment la « tradition », définie par les ethnologues classiques comme l'ancrage dans une spécificité locale³, exprime à la fois les mobilités géographique et sociale des habitants du Pays d'Oas. Cette étude repose sur une recherche de terrain que j'ai effectuée à Certeze

dans les années 2002, 2004 et 2005, dans le cadre de ma thèse de doctorat sur la maison de la réussite du Pays d'Oas.

La tradition qui n'est plus la même

Dans son article sur la tradition qui « n'est plus ce qu'elle était », Gérard Lenclud remet en question les concepts fondamentaux de la tradition : l'inscription et la circulation dans le temps, le message culturel qu'elle porte et transmet et la particularité de la transmission par voie orale et de génération en génération⁴. La temporalité représente ici la notion clé car la tradition fut toujours définie par la permanence du passé dans le présent; par l'idée de conservation et d'inchangé ou la répétition fidèle d'un modèle original. En déconstruisant toutes ces notions, Lenclud inverse la définition classique de la tradition. Premièrement, elle incorpore le changement. Deuxièmement, la tradition « n'est pas un produit du passé, mais une interprétation du passé conduite en fonction de critères rigoureusement contemporains. Ce n'est pas le passé qui produit le présent mais le « présent qui façonne son passé »⁵. En fait, on extrait du passé ce dont on a besoin pour justifier les besoins présents.

Toutefois, la déconstruction du discours sur la tradition menée par Lenclud laisse de côté un autre aspect aussi important que la temporalité : la spatialité. Pour les ethnologies nationalistes de l'Europe de XIXe siècle, la tradition signifiait l'attachement à un espace géographique, linguistique et culturel bien délimité et stable⁶. Autrement dit, la tradition communiquait d'une part l'appartenance à un groupe tout en se différenciant de l'Autre, placé toujours au-delà des frontières⁷. Au-delà de leur encrage « dans une histoire lointaine », les communautés dites traditionnelles sont aussi définies par leur enracinement dans une micro-géographie marquée essentiellement par une unité socio-culturelle⁸. Toujours vu comme loin de toute forme de fluctuation spatiale, le village restait implicitement

loin de toute forme de changement. De plus, l'appartenance à un lieu unique et délimité représentait la garantie de l'authenticité dans le sens d'inchangé et de reproduction d'un modèle original, le seul vrai et digne d'être étudié par les ethnographes. Je me souviens de recherches organisées par l'Université de Cluj auxquelles j'ai participé de 1994 à 1998. Les villages visés étaient les plus lointains, les plus isolés, donc les plus traditionalistes. Cela explique aussi pourquoi la ville a été si tard acceptée comme espace de recherche en ethnologie (je parle de l'ethnologie urbaine de Gérard Althabe qui fait son apparition dans les années 1980, en France et plus tard en Roumanie).

La spatialité telle qu'on la vit actuellement rend plus sensible le concept de tradition. Donc, que devient-elle dans les communautés qui vivent une forte mobilité spatiale ? Voilà la question de départ de cet article. Le point de départ est le costume « traditionnel » du Pays d'Oas, Roumanie, particulièrement celui d'un village qui s'appelle Certeze, dans les années 1970-2005.

Alors, pourquoi le costume et pourquoi Certeze ?

Un monde en plein changement

Certeze est un des 11 villages de la région du Pays d'Oas, située au nord-ouest de la Roumanie, près de la frontière avec l'Ukraine. Entouré par des montagnes boisées et éloigné de grands centres, le Pays d'Oas était réputé comme étant très pauvre et isolé. Jusqu'aux années 1960, l'absence de l'industrialisation et une terre très acide qui rendait l'agriculture presque impraticable ont forcé la plupart des Oseni à travailler dans le bois. Ils élevaient des animaux domestiques ou cultivaient des pruniers pour fabriquer la *palinca*, l'eau de vie très connue dans la région et ailleurs. Les recherches ethnographiques des années 1930 dirigées par Gusti et menées par Focsa mettaient le Pays d'Oas sur la liste des régions défavorisées nécessitant des

projets afin d'améliorer la qualité de vie des gens⁹. Les médecins arrivés dans les années 1950 décrivaient des conditions insalubres de vie, les familles nombreuses et surtout le style de vie « archaïque » marqué par la préservation du costume traditionnel de travail et de fête, les maisons monocellulaires où logeaient tous les membres de la famille et surtout par la présence de la vendetta, la manière régionale de régler les malentendus entre familles (Mihai Pop, directeur de l'hôpital de Negresti-Oas, 2005). De tous les Oseni, les paysans de Certeze étaient connus comme les plus pauvres et également les plus agressifs. Cette agressivité était toujours expliquée par une fierté et une sensibilité exacerbée surtout par les hommes, facilement prêts à sortir leur *pintalus* (couteau à lame courte) afin de préserver leur honneur et celle de leur famille.

Dès les années 1960, la situation change. Les Certezeni et ensuite les autres gens des villages avoisinants partent en grand nombre pour les travaux saisonniers organisés partout en Roumanie par le régime communiste dans le cadre des grands projets d'industrialisation et de rentabilisation de l'agriculture de masse. Il s'agit des travaux de défrichement et de nettoyage des terres afin de les transformer en pâturages ou en terrains agricoles. Héritiers d'une longue tradition de travail dans le bois, ils travaillent dans les montagnes de la Roumanie où ils restent jusqu'à six mois. La majorité des Certezeni vont en Bucovine, région montagneuse située au-delà des Carpates, au nord nord-est de la Roumanie, région réputée très riche et aux gens très débrouillards. Ce moment de sortie est capital dans l'évolution ultérieure du village Certeze.

Sortant pour la première fois de leur village en si grand nombre, ils peuvent voir et comparer. Ensuite, ils commencent à gagner deux à trois fois plus qu'un salarié qui travaillait dans une entreprise étatique. Plus riches pécuniairement et visuellement (leur regard est attiré surtout par les maisons à un étage, fréquentes en Bucovine), les Certezeni commencent à faire

la même chose, même plus que les gens de Bucovine : ils construisent des maisons à un étage et « se modernisent » (Bica, femme de *délegat*, Certeze, 2005). Cette fébrilité interne du village est amplifiée par l'apparition en 1974 de la loi de standardisation de l'architecture rurale qui obligeait les gens habitant la rue principale ou le centre du village à construire à la verticale. La loi faisait partie des projets socialistes d'urbanisation du milieu rural.

La presse locale des années 1980 abonde d'articles sur les Certezeni qui ont échappé à la pauvreté : « Certeze est profondément marqué par les grands changements innovateurs qui ont changé le visage du pays entier [...]. Le miroir de leur esprit travailleur (*harnicia*) sont les maisons à un étage ou deux, très confortables [...] » Cependant, ces articles dotés de photos des maisons en construction n'oublient jamais de présenter l'autre moitié de l'image du Certezen habillé de son costume « traditionnel », symbole d'une volonté de ne pas oublier les traditions et les valeurs locales : « Ici, à Certeze – à vrai dire – les gens gardent avec fidélité et inaltérés le costume et les coutumes des ancêtres [...] »¹⁰. De plus, la maison « moderne » et le costume « traditionnel » se rejoignent toujours afin de prouver et définir l'appartenance des Certezeni à une identité régionale valorisante, celle du Pays d'Oas et d'Osan¹¹.

La chute du régime de Ceausescu entraîne la disparition des travaux saisonniers. Privés de leur principale source d'argent, les Certezeni se réorientent rapidement vers l'Occident. Habités déjà à partir, ils continuent de faire la même chose qu'auparavant, mais à une autre échelle. Ils se déplacent entre la France, notamment, et leur village d'origine, tout en continuant cette fois d'investir l'argent gagné dans la transformation de leurs « anciennes maisons modernes » des années 1970 et 1980 en maisons « à l'occidentale », de type « français », « autrichien » ou « italien » (Floarea, Certeze 2005).

Le projet à long terme est de revenir toujours dans leur village d'origine. Même en 2005, malgré le changement générationnel, les choses n'ont pas changé. Indépendamment de l'âge, 95% des Certezeni reviennent au village où se trouvent d'ailleurs leur résidence principale, leur famille et leur parenté.

Malgré la modernisation de leur style de vie matérialisée dans l'agrandissement et la transformation de leurs maisons, les Certezeni ne renoncent pas à leur costume traditionnel qui fait le délice des touristes étrangers et même des Roumains qui visitent Certeze. Alors, de nouveau, « maison à l'occidental, de type français, autrichien ou italien » et costume traditionnel se rejoignent afin de mettre en scène une identité locale des Certezeni qui, pour la plupart des gens de l'extérieur, se trouve sous le signe du paradoxe, de l'ostentation et même de l'incompréhensible. Cependant, au-delà de l'évidence, on découvre une société pas du tout chaotique, qui fonctionne conformément à des règles très strictes. Ici, le costume joue un rôle essentiel car il réifie le vécu des gens et ce qu'ils sont présentement.

Le costume qui n'est plus ce qu'il était

Le costume traditionnel de jadis n'était pas unique. Il y avait plusieurs modèles en fonction du contexte de l'utilisation et en fonction de l'âge de la personne et de son statut social à l'intérieur la communauté¹². Il y avait un costume pour le travail rarement exposé dans les musées ethnographiques. Il y avait aussi le « bon » costume, mieux paré que le premier, pour aller le dimanche à l'église. Les deux types de costumes qu'on trouvait à Certeze jusqu'aux années 1950 étaient simples, en coton blanc fait au métier à tisser mécanique. Des ornements floraux en rouge, jaune, noir et bleu couvraient la poitrine et les épaules du costume féminin, les manchettes de la chemise et le bas de la jupe et du tablier placé par-dessus la jupe. Les hommes portaient des chemises courtes aux manches

bouffantes, des pantalons appelés *gaci*. Ils étaient très larges, froncés à l'aide d'un fil autour de la taille et pas très longs. Ils couvraient la moitié de la jambe. Plus les pantalons étaient larges, plus la fierté de la personne augmentait. La *straita*, besace très richement ornée, et le *clop*, le petit chapeau masculin, complétaient le costume de l'homme. De tout l'ensemble de l'ancien costume, les deux derniers éléments symbolisaient le plus la fierté et la virilité des hommes. Le costume féminin était simple, en coton blanc fait au métier à tisser que toute femme avait dans son ménage. Les manches de la chemise étaient bouffantes et la jupe longue, jusqu'au-dessous les genoux. Un tablier couvrait l'avant de la jupe. Les broderies en fils de laine de mouton étaient cousues directement sur le costume tout en suivant les coupures du matériel. Elles étaient plus abondantes autour du cou, sur les manchettes et en bas de la jupe et du tablier. Par-dessus la chemise, les femmes portaient un gilet richement orné en fils de laine colorés de rouge, jaune, bleu ou noir. Sur la tête, les femmes portaient le *chischineu*, le foulard en cachemire de couleurs différentes aux imprimés floraux ou végétaux.

À partir des années 1960 le costume change. Les Certezeni renoncent aux vêtements de travail faits maison en faveur de ceux qui sont industriels. Par contre, le costume cérémoniel est gardé, mais il subit des changements graduels liés à un processus plus large de transformation du village et de la région. L'augmentation de la mobilité des gens, le contact avec l'Autre et l'industrialisation accélérée seraient les facteurs majeurs.

Le costume masculin est le plus rapidement affecté pour la simple raison que les hommes sortent les premiers de leur village. Ils abandonnent alors les pantalons traditionnels. Malgré leur importance symbolique, les *gaci* sont remplacés rapidement par les pantalons d'étoffe achetés au marché de la ville. En plus, les Certezeni qui travaillaient dans d'autres régions de la Roumanie avaient honte de les porter.

Graduellement, ils abandonnent les chemises et, plus tard, la besace et le *clop*.

Le costume des femmes se transforme aussi. Premièrement, les matériaux industriels très colorés, en cachemire, en coton ou en nylon remplacent les tissus faits maison. La fabrication du costume est accélérée par l'apparition de quelques machines Zinger au village, ce qui permet une spécialisation de plusieurs femmes dans la production du costume traditionnel. Dans les années 1980, un autre phénomène rejoint l'impact de l'industrialisation et de la mécanisation de la main-d'œuvre : les femmes de Certeze commencent à accompagner leurs maris aux travaux saisonniers de défrichement et ensuite, à l'étranger. Elles deviennent de plus en plus mobiles.

Au début des années 1990, après la disparition du *rîtas*, il se développe un autre type de mobilité axé sur le commerce informel appelé *bisnita* et pratiqué surtout par les femmes. Il consiste à aller dans d'autres pays dont l'ex-Yougoslavie, la Turquie, l'Ukraine et la Hongrie afin d'acheter de la marchandise encore rare en Roumanie afin de la revendre à un meilleur prix à des parents, amis, voisins, collègues de travail, etc. Tous les Roumains se rappellent du blouson en cuir noir ou de blue-jeans originaires de la Turquie, très à la mode à l'époque. Certeze n'échappe pas à ce phénomène sauf que, en plus de la marchandise habituelle, les femmes de Certeze rapportent aussi des tissus, des bijoux et des accessoires nécessaires à la fabrication du costume traditionnel.



Ce sont ces commerçantes qui amènent pour la première fois au village le nylon brodé aux fleurs blanches, le célèbre matériel qui remplacera le tissu blanc traditionnel fait au métier à tisser mécanique. Les broderies du plastron, des manchettes, des manches, du bas de la jupe et du tablier qui initialement sont brodées manuellement en fils de laine colorée sont remplacés par des perles en verre noire apportés elles aussi de la Turquie. Le départ des femmes de Certeze en Occident augmente leur choix car la France, l'Autriche et plus tard l'Italie deviennent les lieux privilégiés d'achat des éléments en

demande pour le costume du Pays d'Oas. La France, notamment, a représenté le principal lieu d'achat des objets et les matériaux nécessaires à la création des couronnes traditionnelles de mariage ou des bijoux mis autour du cou de la future mariée.

À part la chemise blanche aux broderies noires, il y a aussi la chemise colorée qui fait son apparition dans les années 1960. Contrairement à l'ancien costume photographié par Ionita Andron¹³, qu'on voit plus au Pays d'Oas, le nouveau costume des années 1960 est en coton. On privilégie le fond rouge, jaune, vert paré de motifs floraux ou végétaux, eux aussi aux couleurs vives. Le marron est destiné surtout aux femmes âgées. Ce qui fait la différence après 1989 est la qualité du matériel car les femmes de Certeze utilisent des plus en plus le cachemire qui coûte très cher et qu'on trouve généralement à l'étranger, que ce soit en ex-Yougoslavie, en Ukraine ou même aux États-Unis. Le coton et le

nylon continuent d'être utilisés pour les costumes destinés aux occasions moins spéciales.

Les changements du costume matérialisent aussi toute une réorganisation de la *gospodaria* en fonction du nouveau style de vie des femmes. Premièrement, elles ne peuvent plus accorder tout leur temps aux tâches familiales. Par contre, elles doivent faire face aux demandes et aux critiques de la communauté, dont les exigences ne changent guère. Il s'agit de l'habileté et du labeur de la femme qui se mesure entre autres dans la fabrication des costumes traditionnels pour elle-même et sa famille. La situation est exacerbée s'il y a dans la famille une fille à l'âge du mariage. Les Certezenes essayent de trouver une manière de concilier la nouvelle façon de vivre et les exigences de la communauté et de leurs familles.

Dans les années 1980, quelques femmes de Certeze se permettent d'acheter des machines à coudre Zinger ou électriques. Il s'agit des femmes des *delegati*¹⁴, « délégués », les chefs



des équipes des travaux saisonniers qui, à l'époque, étaient les personnes les plus riches et les plus visibles du village, surtout à cause de leurs maisons « modernes ». Ces femmes commencent à coudre des costumes pour les autres femmes du village. Jusqu'en 2005, ça reste une entreprise familiale et informelle, destinée exclusivement aux besoins du village. Ces ateliers ne figurent pas comme de petites entreprises artisanales. Étant donné que les costumes servent strictement aux besoins du village et non pas au commerce extérieur, cette pratique est considérée naturelle.

L'augmentation du pouvoir d'achat et l'accès aux marchés des villes ou occidentaux permettent aux femmes de faire un passage de l'économie axée sur le « durable » vers le « consumérisme »¹⁵. Elles ne produisent plus de vêtements pour la famille entière car elles n'en ont plus le temps et ça n'en vaut plus la peine. Comme le besoin de vêtements est assuré par la production industrielle, toute leur attention est

détournée vers le costume traditionnel cérémoniel. Les femmes achètent les matériaux, les objets de parure et les broderies nécessaires et, pendant les périodes de va-et-vient entre la France et Certeze, font appel aux femmes spécialisées du village, qui font tout le reste. L'opérationnalisation informelle de la production du costume permet dans une logique consumériste d'avoir plus de costumes dans un temps plus court. Le costume ne se fabrique ni dans la maison, ni dans les ateliers, mais quelque part entre les deux : dans le garage.

Cheminement de la production du costume traditionnel

Durant l'été, les ateliers sont aménagés dans le garage placé soit au sous-sol de la nouvelle maison ou dans la cour arrière¹⁶. Habituellement, il y a un deuxième ou même un troisième garage pour la voiture. Sinon, la voiture est garée dehors, à côté de la maison. L'atelier est





pourvu d'une ou deux machines à coudre et de tables simples pour les matériaux. Parfois, il y a un lit mais c'est rare. Généralement, les ateliers ne sont pas visibles. Par contre, les grandes portes qui restent toujours ouvertes permettent à la femme d'avoir un regard permanent sur la cour intérieure de la maison. Le garage est aussi l'espace de rencontre, de discussions et de négociations avec les clientes. Parfois, la couturière possède les matériaux et les accessoires, mais dans la plupart des cas, ce sont les clientes qui apportent tout. L'atelier représente donc le dernier arrêt de tout un cheminement de création du costume.

Les matériaux et les accessoires sont apportés de l'étranger par les commerçantes ou par les clientes elles-mêmes qui, après quelques mois de travail, reviennent avec le projet de se faire faire

un costume neuf. La Turquie reste encore aujourd'hui une source pour les matériaux en cachemire puisqu'ils y sont moins chers. Parfois, les Certezenze les achètent dans certains magasins des grandes villes de la Roumanie. Pour les matériaux semblables, mais d'une moindre qualité, les clientes font appel aux marchés des deux villes les plus proches, Satu Mare et Baia Mare. Les perles de verre qui servent à la réalisation des broderies en forme de rubans appliquées sur le costume sont apportées de France. La fabrication des rubans, technique ancienne de tissage manuel, a lieu au village car tout le monde, enfants et adultes, sait le faire. Dans toutes les maisons que j'ai visitées, des femmes ou des jeunes filles tissaient de longs rubans. Ces broderies représentent une façon de gagner de l'argent pour ceux qui veulent les vendre au

mètre ou une façon d'épargner de l'argent pour les femmes qui veulent se faire faire un costume. Une fois le matériel acheté et les ornements finis ou achetés, on amène tout aux femmes spécialisées qui fabriqueront le costume.

Les coûts de la main-d'œuvre sont négociés par la cliente et la femme qui fait les costumes. Auparavant, la cliente se renseigne auprès des autres femmes du village pour comparer les prix. Rien n'est affiché, rien n'est visible. De bouche à l'oreille, d'une femme à l'autre, les prix sont communiqués afin de trouver la couturière la moins chère. Comme les prix sont à peu près les mêmes, la clientèle va faire son choix en fonction des relations de parenté, de voisinage ou d'amitié.

Alors, même s'il n'est plus produit à l'intérieur de chaque ménage comme dans le bon ancien temps, entraînant ainsi l'abandon des métiers à tisser en bois, « bons à rien » (Maria lui Frundar, Certeze, 2004), le costume ne disparaît pas. Sa production change seulement d'échelle, en passant d'une production familiale autarchique à une autre, communautaire pliée sur les réseaux villageois. Un Sahlins serait content de voir ce déplacement équivalent pour lui à un signe d'évolution sociale, d'abandon de l'économie domestique en faveur d'une économie capitaliste¹⁷. Or, ce changement d'échelle s'arrête ici, la production et la commercialisation du costume ne dépassant pas les frontières du village. Éventuellement, elle touche les villages voisins tels Huta-Certeze et Moiseni. À part une boutique de la rue principale de la ville Négresti-Oas qui expose quelques poupées habillées de costumes traditionnels, je n'ai pas vu des magasins destinés à vendre des costumes ou des objets traditionnels. La même chose est valable pour Certeze. Alors, pourquoi tout s'arrête là ?

Pour l'instant, le processus de production du costume protège le fonctionnement des réseaux de sociabilité du village. Par l'intermédiaire de téléphones cellulaires, de caméras web, du bouche à oreille, les femmes parties sont mises au courant des dernières demandes du village en

matière de costume. Le fonctionnement du réseau est aussi assuré par le fait que, généralement, durant leur séjour en France par exemple, les Certezeni refont les réseaux du village. Dans une logique d'entre-aide, ils habitent, s'organisent en fonction de la parenté, des voisins ou tout simplement des membres de Certeze qui ont déjà une expérience de travail à l'étranger¹⁸. Cependant, l'alternance entre la présence et l'absence d'individus dans la communauté d'origine fragilise le contrôle de la communauté envers ses membres. Le réseau de sociabilité fait de plus en plus place à une relation de socialité¹⁹ qui renforce le réseau social local, tout en s'ajustant à la nouvelle production du costume traditionnel. Les relations ne se résument plus à la « sociabilité », au vivre ensemble, mais débouchent sur une forme de « socialité » dans laquelle « il est essentiel de préserver l'appartenance et d'éviter l'exclusion par rapport à un groupe déterminé. »²⁰ En fait, le cheminement sinueux de production du costume qui commence quelque part dans l'Europe de l'ouest et s'arrête à Certeze, dans les garages des femmes qui font des costumes, assure l'existence et la résistance des réseaux sociaux jusqu'alors forts par leur simple déploiement à l'échelle spatiale contrôlable du village. Cela fonctionne puisque, comme Vintila Mihailescu le disait, la socialité est un jeu de pouvoir : celui de contrôler les appartenances et les exclusions²¹. Pour rester à l'intérieur du réseau, pour ne pas être jugé par la communauté et finalement pour dominer les autres, les femmes doivent pouvoir afficher à la première occasion un costume traditionnel neuf, le plus beau et le plus cher possible. Cette règle du jeu est valable pour tout le monde, tant pour les femmes qui font régulièrement le va-et-vient entre la France et Certeze que pour celles qui l'ont fait une fois ou deux, et pour celles qui ne sont jamais sorties du village. Cependant, pourquoi leur faut-il « le plus beau » et « le plus cher » costume traditionnel (Pop Zamfir 2002, Certeze) ?





Costume traditionnel et costume domnesc²²

Il est connu que le costume cérémoniel a toujours attiré une attention particulière esthétique et pécuniaire car il représente la réussite financière et sociale de la famille à l'intérieur de la communauté²³. À la question adressée au Certezeni « Pourquoi portez-vous encore le costume traditionnel ? » je recevais deux réponses : en premier, « parce que nous sommes Oseni » (Nuta Vadan, Certeze, 2004 et d'autres). Plus tard, après un verre de *palinca* et la relaxation de la discussion, l'explication était autre : à cause de *mândria*. Ce mot signifie « fierté ». Mais dans le discours des gens, il ne s'agissait pas de sens positif, « sentiment d'honneur, de dignité »²⁴, mais d'une attitude arrogante. Cette deuxième réponse venait tant de la part des Certezeni que des gens des villages voisins. Ainsi, le costume est d'une part l'expression d'une appartenance locale au Pays d'Oas et d'autre part l'expression de la volonté de différenciation par rapport à un Autre avec lequel on partage la même identité, celle de Certezan, donc de Osan. Comment expliquer cette contradiction au niveau du discours sur la préservation du costume traditionnel ?

La majorité des gens partis ailleurs pour travailler retournent dans leur village à l'occasion des grandes fêtes ou à l'occasion des mariages des membres de la famille. Or, revenir dans le village implique automatiquement prouver « qu'on a fait quelque chose là-bas, qu'on a travaillé » et donc qu'on n'était pas sorti de la *rânduiala*²⁵. Pour le prouver, il faut le rendre visible, mais pas n'importe comment, n'importe quand et n'importe où. L'apparition d'une jeune femme, le dimanche à l'église, habillée en un costume moderne impeccable très luxueux déclenchera les critiques de tout le monde. En plus, elle sera accusée de comportement *domnesc* qui dans ce contexte précis signifie snobisme, personne qui « oublie d'où elle vient » (Maria Buzdugan, Certeze, 2004) et affiche une supériorité par rapport aux autres femmes, ce qui est très dangereux et compromettant. Bref,

dès le retour, il faut se conformer aux normes locales.

En France, on s'habille comme les autres, mais sans investir trop dans l'apparence car tout l'argent est gardé pour le retour. Investir en France dans les vêtements est vu comme du gaspillage. Par contre, une fois revenues au village, les femmes payent jusqu'à 3000 ₣ pour avoir un nouveau costume traditionnel. On pourrait facilement expliquer la différence de la valeur de l'argent par l'écart entre leur situation sociale et économique à l'étranger et au village, c'est-à-dire par le besoin de compenser les privations vécues à l'extérieur par une consommation ostentatoire des biens valorisés par la communauté d'origine. Pourtant, au niveau du discours des gens, le contraste n'est pas dans le vécu de l'espace, entre ici et ailleurs, mais dans le temps. Plus précisément, dans le rapport intergénérationnel.

Le changement de Certeze des années 1970 et 1980 est mis au compte du « soin du Parti communiste et de ses projets de modernisation du monde rural »²⁶. Bien que d'autres régions subissent des phénomènes semblables de changement, Certeze occupe une place à part par la persistance des éléments considérés comme traditionnels. Les discours des journalistes locaux rendent encore plus visible l'image de cet Osan attaché à son costume traditionnel et cet attachement est autant valorisé que la maison moderne. Cela contribuera à l'amplification de la fierté des Certezeni et de leur appartenance à une région jusqu'alors associée à la pauvreté, à la sauvagerie et à l'isolationnisme.

La génération des adultes des années 1980 qui sont actuellement dans la cinquantaine fut la plus touchée par le discours central de valorisation d'une identité locale à travers le costume traditionnel et la maison moderne. En 2005, ils cherchent à souligner le fait qu'ils ont été les premiers à changer le visage de Certeze car ils « ne voulaient plus vivre comme auparavant ou comme leurs parents » (Bica, femme de *ex-delegat* et couturière, Certeze, 2005). D'un autre

côté, ils ont très bien incorporé l'image des gardiens de la tradition tellement valorisée par le régime communiste. Grâce à ce costume, ils étaient appréciés au festival national folklorique « La Chanson de la Roumanie ». La *Șimbra*, fête régionale, représentait aussi un moment très médiatisé de promotion et de mise en valeur de l'image de l'Osan habillé de son costume traditionnel devant le pays entier. La jeune génération des années 1980 a transmis à la génération suivante la signification et l'importance du costume traditionnel. Leurs enfants ont repris la relève, sauf que le moteur principal de l'investissement dans le costume traditionnel est alimenté plus par un besoin intérieur de la communauté que par une nécessité d'affirmer ou de confirmer une image valorisée par le centre ou à l'extérieur du Pays d'Oas. Ce changement d'échelle de l'extérieur vers l'intérieur s'explique par le fait qu'après 1989, il n'existe plus de discours politique de valorisation des identités régionales à travers les chansons et les costumes traditionnels.

Après 1989, la préservation du costume et les dépenses considérables qu'il engendre sont dorénavant alimentées par un besoin de montrer la réussite économique à l'intérieur de la communauté villageoise. Le costume se voit imposé par une double pression : premièrement, celle de la génération des parents pour lesquels le costume était important pour se montrer sur la scène nationale. Deuxièmement, c'est la nécessité de la jeune génération dans la trentaine de matérialiser et rendre visible à l'intérieur du village la réussite financière due à leur travail à l'étranger. Tout comme la maison à l'occidental, le costume est un signe qui, pareil au signe linguistique, se définit par la relation entre un système qui « peut comprendre plusieurs fragments de signifiants (combinaisons de matrices et éléments de la matrice elle-même) et plusieurs fragments signifiés (combinaisons d'unités sémantiques) »²⁷. Cependant, tout en suivant l'analyse de Barthes sur la mode et le vestimentaire, la fonction du costume « traditionnel » de Certeze ne s'explique

pas uniquement par une relation entre un signifiant et un signifié, mais « aussi et plus encore peut-être, par une « valeur » »²⁸. Cette valeur est donnée par la double signification du costume en fonction des générations : une référence temporelle à un passé proche, valorisant pour la génération plus âgée. Ensuite, pour la jeune génération, c'est la référence spatiale matérialisée par l'origine prestigieuse des matériaux composants du costume, des accessoires et de l'argent investi. Dimanche, durant la messe, les femmes chuchotent des commentaires sur le modèle, sur l'origine des matériaux et sur les coûts que la voisine vient de payer pour son nouveau costume. La communication de ces « détails » représente le dernier coup de pinceau qui suscite l'admiration, voire l'envie du reste du village. Mais le message ne doit pas rester sans réponse. C'est pourquoi il se déclenche à Certeze une véritable concurrence pour le plus beau et plus cher costume traditionnel, aboutissant à une consommation acharnée de la « tradition » afin d'obtenir et surtout de préserver une place honorable dans la hiérarchie villageoise.

Par contre, pour aller en ville, au « supermarché » ou au McDonald, tout le monde porte les vêtements habituels ou *domnesti*. Chez les femmes de 30 à 60 ans, il n'existe pas une préoccupation évidente pour l'apparence moderne et luxueuse de leurs vêtements qui sont souvent achetées à l'étranger ou dans les magasins de la ville. Par contre, la génération d'adolescents renonce de plus en plus au costume traditionnel pour le style Britney Spears et cela, même à l'intérieur du village. Pourtant, les jeunes filles n'échappent pas à la pression de leurs mères, surtout si elles sont proches de l'âge de mariage (entre 15 ans et 21 ans). Toutes, sans exception, ont au moins deux costumes traditionnels *osenesti*. Elles les portent parfois à l'église, plus souvent à Pâques et obligatoirement à l'occasion des mariages. Une fois mariées, les filles embarquent dans la même course pour le plus beau et le plus cher costume traditionnel de Certeze que leurs mères. Pour qu'une jeune fille ait du

succès, sa famille doit lui assurer une maison « à l'occidental » et plusieurs costumes *osenesti* (Bica, femme d'ex-delegat et couturière, Certeze, 2005).

Exprimant la réussite des femmes, le costume est encore préservé grâce au fait d'être « intégré dans un système de communication et d'échange, comme code de signes continuellement émis et reçus et réinventés²⁹. » Ce n'est pas par hasard que les femmes de Certeze parlent d'une mode du costume traditionnel *osenesc*.

La mode du costume traditionnel

Avoir un costume neuf ne suffit pas. Il faut qu'il soit un costume traditionnel à la mode. Comment expliquer la proximité de deux qualificatifs jusqu'alors inconciliables ?

Pour les femmes de Certeze, la mode signifie la variation des couleurs, des matériaux et des bijoux d'un an à l'autre. Par exemple, en 2005, lors de mon dernier terrain à Certeze, la chemise et la jupe devaient être blanches aux motifs floraux rouges tandis que le tablier devait être vert aux motifs rouges. L'année précédente, le costume entier était rouge aux motifs floraux verts tandis que le tablier était blanc aux fleurs rouges (Bica, couturière, Certeze, 2005), et les exemples peuvent continuer. Au-delà des variations chromatiques, le costume est réglementé aussi par l'importance des occasions auxquelles il faut le porter. Les

femmes ont un costume pour chaque dimanche du mois. Le premier dimanche du mois étant le plus important, le costume porté y est davantage orné que ceux des trois autres dimanche, dont l'importance est décroissante. Ainsi, le dernier dimanche, on se permet de porter un modèle plus ancien. Pour les costumes des dimanches ordinaires, les rubans appliqués sont crochetés en soie noire et non en perles de verre comme dans le cas des costumes plus fastueux et plus dispendieux destinés à Pâques et aux mariages.

Quant au costume de l'année précédente, il est déjà considéré ancien, donc moins prestigieux. Comme il est facilement reconnaissable à cause des couleurs et des motifs des matériaux principaux spécifiques, les femmes se font un

costume neuf, tout en respectant les tendances de l'année en cours. Chacune arrive ainsi à avoir plusieurs costumes.

Dans le jeu de la mode, le foulard (ou batik) des femmes, le *chischineu*, est la pièce maîtresse. Dans les années 1980, les femmes de Certeze se sont lancées dans une véritable chasse aux *chischinee* en cachemire soit au sud de la Transylvanie, à Vistea, une vraie pépinière de batiks originaires de l'ex-Yougoslavie. Les

plus valorisés doivent avoir des imprimés en forme de prunes ou de pommes. Chaque femme a dans son armoire du salon un tas de batiks à différentes couleurs aux motifs variés et à des prix différents, de 20 à 3000 ? Par contre,



quelques femmes à peine peuvent s'enorgueillir de la possession d'un foulard à 3000 ?

Contrairement au reste du costume où l'origine étrangère et la nouveauté du matériel comptent le plus, pour le *chischineu* c'est son ancienneté qui pèse le plus. Ainsi, plus il est ancien, plus il coûte cher. On le transmet de génération en génération, de mère en fille, et sa valeur pécuniaire et symbolique est inestimable. Il est difficile d'avoir un tel batik car peu de femmes décident d'en vendre. Les *chischinee* font partie du patrimoine familial qui exprime la réussite et la richesse de la femme et de ses filles. On les préserve avec beaucoup de soin au salon et on les affiche à l'occasion des grands événements de l'année ou de la vie. Les batiks en cachemire coûtent le plus cher. Ils se font de plus en plus rares car il ne s'en fabrique plus et ils circulent exclusivement à l'intérieur de Certeze.

Il est très difficile pour un étranger et même pour les hommes du village de comprendre quelle est la différence entre un foulard cher et un autre ordinaire. Si pour un néophyte, leurs qualités esthétiques se ressemblent, les femmes, elles, voient la différence. Comme j'étais incapable de comprendre la différence entre les batiks, une femme de Certeze m'a fait toucher la texture du matériel d'un batik à 1500 ? et celle d'un à 10 ?. Elle m'expliqua alors : « Un foulard en cachemire est plus doux, plus fin. En plus la couleur n'est pas aussi vive que pour un foulard habituel. Elle est plus floue. Il y a des motifs comme les pommes ou les prunes qui se font de plus en plus rares sur les batiks actuels. Ce qui compte aussi, c'est la manière dont le foulard a été préservé, soigné.



S'il y a des déchirures, le prix du batik baisse » (Floarea, Certeze, 2005). J'ai aussi demandé aux hommes s'ils voyaient une différence. Ils m'ont répondu : « Nous, nous ne comprenons rien. Elles, les femmes le savent. Ce sont leurs affaires » (Gheorghe a Luskii, ex-*delegat*, Certeze, 2005). Sa femme et sa fille possèdent un atelier de couture de costumes traditionnels). Tout comme le reste du costume, les échanges de batiks sont une affaire de femmes. Les hommes se soumettent aux femmes en contribuant à l'acquisition d'un nouveau *chischineu*. S'il y a une fille à marier dans la famille, l'investissement devient beaucoup plus important car cette fois, l'image de la famille est en jeu. Les batiks les plus prisés sont portés aux mariages, à

Pâques et même aux funérailles. En 2005, une des plus riches femmes de Certeze m'a avoué que sa fille unique, qui venait de décéder, fut enterrée avec sur la tête un batik de 3000 ?, le plus cher possédé par la famille.

Pour être à la mode, il faut avoir plusieurs batiks, de

toutes les couleurs, de tous les modèles et de tous les prix. Comme ce n'est pas facile d'avoir un batik cher, il y a toujours des négociations et discussions entre les femmes du village. La fébrilité de la recherche d'une bonne acquisition ne finit jamais.

La mode existe surtout grâce à la possibilité infinie de combinaisons, d'oppositions, d'harmonisations ou de congruences des couleurs, des motifs et des accessoires de chaque partie du costume. La valeur du costume qui se conforme à la mode est alors syntaxique car elle se manifeste par les combinaisons des certains éléments. Comme Roland Barthes l'avait déjà soupçonné,

ce ne sont pas les oppositions simples qui signifient le plus, mais « les variantes combinatoires »³⁰. Une chemise toute neuve, blanche aux motifs rouges, tout à fait à la mode ne vaut rien si elle n'est pas combinée avec une jupe verte aux fleurs rouges, le tablier fait du même matériel que la chemise et un *chischineu* vert aux motifs en forme de pomme et qui coûte cher. La mode est aussi lexicale, car à part sa valeur d'élément d'un ensemble, le *chischineu*, par exemple, accroît sa valeur individuellement et pas nécessairement en rapport avec le reste du costume.

De l'extérieur, le costume du Pays d'Oas et de Certeze semble être toujours le même. Cependant, il se soumet à un code très rigoureux, connu et partagé par les femmes du village. La lutte pour le plus beau et le plus cher costume passe ainsi par un besoin permanent de se différencier de l'autre. Mais la différenciation « ne se fait que selon des modèles généraux et selon un code auxquels, dans l'acte même de se singulariser », les femmes « se conforment »³¹. C'est la règle du consumérisme que Jean Baudrillard identifie dans la relation différenciation – personnalisation placée sous le signe du code³². Dans le cas du costume de Certeze, la relation donne place à l'incorporation. À l'intérieur de la logique du consumérisme villageois, la conformation est intrinsèque à la différenciation.

Lieux et moments d'exposition du costume traditionnel

L'église est le lieu le plus important d'exposition du costume. On lit ici très bien les enjeux intergénérationnels et de genre dans le port du costume. Toutes les femmes mariées y viennent en costume traditionnel. À part quelques vieillards habillés de la chemise traditionnelle, les hommes, incluant les jeunes, sont habillés *domneste*. Quant aux jeunes filles, elles viennent parfois à l'église en costume. Pâques et la fête du 15 août sont de grands spectacles. Tout le monde, homme ou femme, âgé ou jeune, habillé

de son costume traditionnel, vient à l'église dans sa voiture étrangère. Pourquoi ces moments et pourquoi à l'église ?

La fête de Pâques est la plus importante fête dans l'orthodoxie roumaine. Dans le même registre que la résurrection associée à l'image du Christ, il faut acheter et porter quelque chose de neuf, pratique qui dépasse les frontières du Pays d'Oas. Plus important encore, Pâques représente le moment où les jeunes filles en âge de se marier sortent dans la société. Les jeux prémaritaux commencent dès ce moment précis. Le 15 août, à l'occasion de l'Assomption, a lieu un des plus importants pèlerinages de l'orthodoxie roumaine, celui du monastère de Bixad. Les croyants de partout en Roumanie et même de l'extérieur se rassemblent afin de vénérer l'icône miraculeuse de la Vierge Marie. Au-delà de leur signification religieuse, les deux fêtes ont lieu au printemps et en été, respectivement, dans la période des vacances et des congés. La majorité des Certezeni partis au travail à l'étranger retournent alors dans leur village. Le point final de leur rassemblement est l'église où, en suivant les paroles ironiques d'un villageois, « ils ne viennent plus pour le prêtre, mais pour se montrer » (phrase fréquente dans les entretiens des années 2005, Certeze).

Malgré cette affirmation, les prêtres jouent encore un important rôle dans la préservation du costume. Au nom de la tradition et de l'identité régionale, celle d'Oas, les prêtres de Certeze et de Huta, par exemple, déplorent en public, après la messe, *la perte du costume traditionnel du Pays d'Oas* (prêtre Bobita, Moiseni, 2005). Puisque les prêtres restent encore des figures de l'autorité dans le village et, plus encore, de vrais « fonctionnaires du patrimoine »³³, les gens prêtent attention à leurs critiques. Cependant, ce n'est pas tant l'autorité du prêtre que la peur des villageois de se faire ridiculiser devant les autres qui détermine les Certezeni à s'habiller *Oseneste* plutôt que *domneste*. L'espace de l'église garde la même fonction qu'autrefois : celui de rassemblement et de rencontre des gens, ce qui

débouche dans la mise en scène de la réussite de chacun.

Le costume traditionnel de mariée de chez nous vient de partout

La dynamique du costume traditionnel est réglémentée principalement par l'institution du mariage qui, elle aussi, s'adapte aux nouvelles réalités de Certeze. La cérémonie est plus courte qu'auparavant. Elle dure une journée et une nuit et se déroule en deux étapes : le mariage à la mairie et à l'église quand tout le monde, le couple, les parents et les amis portent les costumes régionaux destinés à cette occasion. On n'oublie jamais de prendre en photo le couple habillé de costumes traditionnels. Juste après, tout le monde va à la maison et se prépare pour la fête qui aura lieu le soir même, dans la maison des noces située au centre du village. Ils changent alors le costume traditionnel pour le *domnesc*. La mariée, par exemple, porte alors une robe blanche généralement apportée de l'étranger. Le mariage à Certeze est donc divisé en deux : le mariage *osenesc* et le mariage *domnesc*.

Toutes les noces sont organisées dans le village car presque tous les Certezeni se marient entre eux ou avec quelqu'un d'un autre village de la région du Pays d'Oas. Il y a un ou deux cas de mariages avec un étranger, mais ce sont des exceptions. Les mariages ont lieu surtout l'été, quand tous reviennent à la maison.

Plus qu'un rite de passage, le mariage est un moment de mise en scène de la réussite des familles des deux jeunes. Dans le code interne de la réussite, la maison et le costume occupent encore une fois les places les plus importantes. Une mariée belle doit être dotée du plus beau et plus cher costume traditionnel de mariage. La notion de beauté se matérialise encore une fois dans le quantitatif et dans l'ostentation. Voici une courte description du costume de la mariée de Certeze.

La jupe courte est pliée sur un matériel plus gros et plus dur, ce qui rend les plis très amples.

Le matériel extérieur est très coloré et paré de broderies de perles en verre noir. Ces broderies sont appliquées autour du décolleté carré, sur les manchettes et en bas du tablier et de la jupe. La mariée porte des bottes laquées, noires, fabriquées dans la région. Autour du cou, une centaine de colliers rendent presque impossibles les mouvements de la jeune mariée. Le costume devient ainsi très lourd à cause du nombre d'accessoires et de matériaux dont il est constitué. Porter une vingtaine de kilos sur soi et danser avec tout le monde n'est pas tâche facile. À tout cela s'ajoutent la couronne de mariée et les ornements qui parent la tête, eux aussi très colorés et à base de perles de verre. Contrairement aux temps de jadis, les ornements qui couvrent la tête ne sont plus appliqués sur une coiffure spéciale faite uniquement à cette occasion. Cet élément, qui représentait la fierté de la mariée, ne se fait plus. Or, la coiffure est ce qui matérialisait le plus la richesse, la beauté de la fille. Étant donné l'importance symbolique de la coiffure et la réputation de la tradition comme étant très figée et réfractaire au changement, comment a-t-il été possible qu'elle disparaisse complètement?

La coiffure de mariage telle que décrite par les ethnologues de la première moitié du XX^e siècle³⁴ était sophistiquée et compliquée à faire. Il y avait quelques femmes spécialisées du village qui, durant 7 heures en moyenne, tressaient des dizaines de mèches formées à l'aide de graisse de porc et plus tard de margarine. Il en résultait deux filets à plat placés des deux côtés de la tête et une troisième, en arrière, ayant la longueur des cheveux. Par-dessus les cheveux tressés, on appliquait des rubans faits de perles en verre noir. À leur tour, les rubans crochetés en soie noire étaient ornements de fleurs colorées et de petits miroirs. Par-dessus le tout, on mettait la couronne de la mariée, en forme de toque et couverte de bijoux. Les accessoires couvraient entièrement les cheveux tressés, sauf la queue qui restait bien visible et était objet de fierté. L'ensemble représentait le symbole de la réussite et de la beauté de la femme. Ainsi, toute

jeune fille était prête à supporter d'une part le long travail de tissage des cheveux et, d'autre part, le poids très lourd de la coiffure engraisée plus les accessoires qui parfois pesaient jusqu'à trois kilos. Il était douloureux de tout porter car les accessoires ornant la tête étaient cousus directement sur les cheveux tissés. Si on ajoutait à tout ça le fait que la noce durait trois jours, on comprend les remarques des femmes durant le parement d'une jeune mariée en 2005 :

– Les pauvres filles ! Que de souffrances de tout porter !

– Mais auparavant ?! Imaginez-vous lorsque la noce durait trois jours et qu'elles restaient avec les cheveux tressés trois jours!? Ensuite, la nuit, elles dormaient sur un côté, avec la tête sur la table... On ne pouvait pas dormir de peur de la briser... (Maria *Mireselor*, Huta - Certeze, 2005)

En 2005, le trompe-l'œil est le principe de base du parement de la tête de la mariée. On tisse grossièrement quelques mèches qui servent de support pour les deux filets appliquées comme jadis des deux côtés de la tête. Le reste des cheveux est attaché et caché au-dessous les filets. En plus, une nouvelle pièce fait son apparition : derrière la tête, les cheveux sont cachés sous un troisième filet en forme de queue. Il est tissé de perles en verre noir et paré de fleurs en plastique et bijoux. Cette nouvelle pièce, qui s'appelle d'ailleurs « queue », reprend les fonctions de la queue provenant des cheveux. Ainsi, le processus de réalisation de l'ensemble de la coiffure se raccourcit considérablement. En plus, le poids diminue et rend ainsi plus agréable la période des noces pour la mariée. Comment expliquer ce changement et qui l'a introduit ?

À Certeze, il reste une seule femme très âgée qui connaît la technique ancienne de tressage des cheveux. Cependant, depuis une quarantaine d'années, l'artisan le plus connu de la « coiffure » de mariage et du parement de la mariée est Maria, surnommée par tous les villageois, Maria *Mireselor*, c'est-à-dire Maria des Mariées. Âgée de

67 ans en 2005, Maria *Mireselor* est le symbole de la préservation des traditions et surtout du costume de Certeze. Tant pour les villageois que pour l'intelligentsia locale, elle est la femme qui fait les *cununi*, les couronnes de mariage, et la parure pour la mariée. C'est une grande fierté pour une jeune fille d'avoir porté l'une des couronnes de Maria *Mireselor* et d'avoir été parée par celle-ci. Étant donné que Maria *Mireselor* est sollicitée dans plusieurs villages du Pays d'Oas, il est très difficile d'obtenir ses services lors du mariage. Dans les villages avoisinant tels que Moiseni, Huta, Bixad et Turt, il y a certaines femmes qui font la même chose, sans toutefois être aussi connues et aussi sollicitées que Maria de Certeze. En 2005, j'ai lui demandé de me parler du costume et de me décrire les accessoires durant le processus de préparation d'une jeune fille de Huta-Certeze qui se mariait la même journée. Je vais reproduire la discussion puisqu'elle synthétise parfaitement la signification du costume traditionnel de mariage et aussi la nature du rôle que Maria *Mireselor* joue à Certeze :

[Je fais des couronnes] depuis 40 ans. J'ai appris toute seule. Il y avait une femme qui préparait les filles. Elle vit encore. Moi, j'ai regardé [...]. J'allais toute seule et j'essayais et j'ai réussi. C'est juste moi qui le fais encore ! Les ornements m'appartiennent et moi, je les achète, je les mets et ensuite je les reprends. J'ai voyagé dans des pays étrangers. Par exemple, ceux-ci (elle montre les ornements mis autour du cou) je les ai achetés en France, au marché Montreuil comme on l'appelait dans notre langage. Le reste vient de tous les pays ! Ceux-ci (elle montre d'autres accessoires) ont été achetés par ma fille en Allemagne [...]. Ça (elle montre les filets latéraux) c'était moi qui l'avais fait. J'ai tout fait en suivant l'ancien modèle sauf que les perles en verre changent. Auparavant, elles étaient plus claires. Maintenant elles sont plus foncées. Celle-ci est « cununa » (la couronne). Celles-ci (elle montre les objets qui parent la couronne) je les ai apportés de la Turquie, d'Istanbul. Voilà la

queue de la mariée. Elle est faite récemment ! [...]. J'ai été filmée plusieurs fois. Moi, j'habite au centre (du village Certeze) et tout le monde vient. Je fais des couronnes à Certeze, Moiseni, Huta, Bixad, Turt, etc. Lorsqu'elle fut mariée, (elle montre Maria Simon de Huta-Certeze, mon hôtesse durant le terrain) c'était moi qui l'avais préparée. La couronne était pareille sauf que les couleurs sont différentes [...]. Moi, j'ai créé le modèle. J'ai réfléchi. Auparavant, tout était fait en soie, mais moi j'ai tout changé l'an dernier. Aujourd'hui, la couronne est attachée malgré la longueur des cheveux. Ils peuvent être courts. Auparavant, les cheveux étaient tressés, mais aujourd'hui ça n'a plus d'importance car ça ne se voit pas (Maria *Mireselor*, Certeze, 29 juillet 2005).

L'assurance de Maria *Mireselor* provient de l'autorité et de la crédibilité qu'elle a dans sa communauté et même dans les autres villages de la région. Cette crédibilité ne s'explique pas uniquement par le savoir-faire qu'elle maîtrise mais aussi par le fait qu'elle a accumulé toute la sémiologie de la réussite reconnue par la communauté.

Femme de *delegat*, elle a participé dans les années 1980 au *ritas* en tant que cuisinière et même en qualité de coordonnatrice d'équipe. À ce moment-là, Maria a gagné la réputation d'une femme très sérieuse et qui tient sa parole (*de cuvânt*). Elle a aidé beaucoup de Certezeni à participer aux travaux saisonniers et à y gagner de l'argent. Dans les années 1990, elle faisait l'aller-retour entre la Turquie et le Pays d'Oas et vendait de la marchandise au village. Elle est ensuite partie en France, où elle vendait des journaux de rue à Paris. Présentement, sa famille est l'une des plus riches de Certeze. Ses trois maisons de « type occidental » attirent l'attention pour leur grandeur et leur faste. À l'intérieur, tout est en conformité avec les dernières modes occidentales en aménagement intérieur. Par contre, les éléments de tradition sont minimalistes. Dans le salon, sur le canapé en cuir vert, une poupée habillée en costume traditionnel

fabriqué par Maria elle-même nous rappelle que nous nous trouvons encore à Certeze, où sa réputation prend la mesure de ses maisons. Toute le monde l'admire et la respecte car « elle a réussi » (c'est une attitude générale dans la région qui relève de plusieurs entretiens, Certeze, 2005).

Malgré ses déplacements, Maria ne renonce pas à ses préoccupations liées au costume traditionnel. Au contraire, les départs servent à l'amélioration de son savoir-faire. Elle en profite pour chercher et acheter des nouveaux matériaux, des bijoux et accessoires nécessaires aux nouveaux costumes de mariage. Elle est devenue de plus en plus visible dans le village et à l'extérieur, particulièrement avec un enregistrement dans une émission dirigée par Paunescu dans les années 1990. Elle donne aussi des entretiens aux journalistes sur le costume, sur les chansons du Pays d'Oas, devenant en quelque sorte la porte-parole des traditions de son village. Tout ce capital symbolique et économique³⁵ lui donne suffisamment de pouvoir pour intervenir et incorporer dans le costume traditionnel de mariage ses propres notions de beauté, son propre sens de créativité. Malgré le *je* qui structure son discours (c'est aussi une façon de se mettre en scène), Maria ne sort pas du code villageois. Oui, elle intègre des éléments apportés de l'étranger, éléments qui sont d'ailleurs prestigieux par leur origine, mais qui ressemblent en fait aux objets utilisés autrefois. Ce que Maria *Mireselor* fait actuellement au nom des traditions est du *business* informel et profitable. Il faut payer et payer cher pour louer une de ses couronnes et se faire embellir par Maria *Mireselor*.

Afin de faire face à l'augmentation de la demande, elle a dû trouver une façon de contenter tout le monde. Le trompe-l'œil a été la manière idéale de tout rentabiliser. Il permet de contourner les éléments fondamentaux de la parure de mariée sans créer un vide. Même si la coiffure n'est plus là, les filets sortis de l'imagination personnelle de Maria reprennent parfaitement les significations de l'original et même plus. Il permet une économie de temps

incroyable, le processus d'embellissement ne durant à peine qu'une heure et demie. Ainsi, Maria réussit à faire jusqu'à quatre mariées par dimanche tout en arrivant à contenter tout le monde car « ce n'est pas l'objet, c'est le nom qui fait désirer, ce n'est pas le rêve, c'est le sens qui fait vendre³⁶ ».

Conclusion: La poupée Barbie et la poupée du Pays d'Oas

Sans quitter l'image de Maria *Mireselor*, je vais finir avec une autre image du Pays d'Oas tel qu'on le connaît aujourd'hui : un dimanche ordinaire, après la messe, deux fillettes du même âge, une habillée du costume traditionnel du Pays d'Oas, l'autre d'une longue robe rose, de type Barbie, apportée de France.

Pour un étranger, ces deux fillettes représentent la matérialisation d'un monde paradoxal. Cependant la valeur du costume traditionnel qui

reste une marque importante de l'appartenance de ces gens au Pays d'Oas consiste principalement en sa capacité d'absorber dans sa structure des éléments venus de partout que seules les femmes de Certeze peuvent reconnaître et apprécier. Quant à la robe rose Barbie, elle est aussi valorisante que le costume car, malgré son statut d'élément « étranger » à la tradition, elle réussit à s'intégrer dans le code local de valorisation.

Finalement, les deux, la poupée Barbie et la poupée du Pays d'Oas, ont la même valeur car elles servent à la même chose : mettre en scène la réussite des familles, des individus à l'intérieur de leur communauté. Ici le paradoxe laisse place au consensus. Comme le disait Eric Hobsbawm dans les années 1960³⁷, c'est justement dans cette rencontre qu'on comprend le fait que les traditions ne cesseront jamais se réinventer. Dans cette réinvention permanente, passé et présent, racines et mobilités³⁸ se rencontrent et co-existent tout en agissant l'un sur l'autre.

Notes :

¹ Scarlat, Mircea : « Ionita G. Andron, « O artă închinată Oașului, valorilor sale nepieritoare », *Cronica sătmăreană*, No. 3235, 19 avril 1980, p. 3; Adamescu, C. : « Simbra '80 », *Cronica satmanreana*, No. 3260, 20 mai 1980, p. 2.

² Diminescu, Dana et R.-M. Lagrave : *Faire une saison. Pour une anthropologie des migrations roumaines en France. Le cas du Pays d'Oas*, Ministère de l'Emploi et de la Solidarité, Paris, 1999.

³ Selon Tzigara-Samurcas, l'art roumain serait « le produit spécifique du sol et des habitants de la

Roumanie... Ce n'est pas un art d'importation, mais d'un développement purement local », dans *L'art du peuple roumain*, Catalogue de l'exposition de Genève, Musée Rath, 1925, pp. 1-2.

⁴ Lenclud, Gérard : « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain*, 9, 1987, pp. 110-123.

⁵ Lenclud, Gérard : « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain*, 9, 1987, pp. 118.

⁶ Je mentionne le nationalisme de « type français » qui associait la nation au territoire, « le droit au sol » (Renan, Ernest : *Qu'est-ce qu'une nation?*, discours tenu à Sorbonne en 1882 dans Renan, Ernest : *Qu'est-ce qu'une nation?* Le Mot et le reste, Marseille, 2007).

⁷ Dans son analyse du nationalisme en Roumanie, Vintila Mihailescu identifie même l'existence d'une double équation dans laquelle « roumaineté = paysannerie, et étranger = exploiteur », Mihailescu, Vintila : « Nationalité et Nationalisme en Roumanie », *Terrain*, 17, 1991, p. 83.

⁸ Dans l'introduction au volume monographique sur le Pays d'Oas, Gheorghe Focsa mentionne de la relation organique entre « l'unité géologique et géographique » et l'unité sociale, fait qui « solidifie les caractéristiques ethniques régionales, tout en réveillant la conscience d'un monde à part, pareil à un « pays », à une « région » avec des organisations politiques – sociales propres, avec des manifestations spirituelles uniques. » (Gheorghe Focsa, *Țara Oașului, studiu etnografic, cultură materială*, Muzeul Satului, București, 1975, p. 7)

⁹ Il s'agit d'une recherche qui se proposait non seulement d'étudier différentes régions de la Roumanie, mais aussi d'améliorer le niveau économique et culturel du monde paysan. Gheorghe Oros, professeur à Moiseni, garde encore le plan original de ce qui devrait être la maison de la culture de Moiseni. Il se rappelle aussi de leurs projets de réparer le bâtiment de l'école, de construire des ponts et d'aménager des voies d'accès au village. Le professeur Oros a été l'hôte du Gherghe Focsa durant ses longues années de terrain à Moiseni.

¹⁰ Fragments de l'article de Tonica, Gavril : « Certeze : hârnicia fiecăruia – izvorul sigur al bunăstării și prosperității generale », *Cronica sătmăreană*, 3817, 2 mars 1982, p. 2 et les exemples pourraient continuer.

¹¹ Scarlat, Grigore et Rusu, Voicu, « Tradiționala sărbătoare a Sîmbrei oșenești », *Cronica sătmăreană*, No. 2632, 1978, p. 3; Rusu, Voicu, « Oaspeti straini la « Sîmbra oilor », No. 2633, 1978, p. 2; Mic, Vasile, « Certeze : dimensiuni ale acestui timp », *Cronica sătmăreană*, No. 2892, 11 mars 1979, pp. 1-2 etc.

¹² Petrescu, Paul et Stoica, Georgeta, *Arta populară românească*, Meridiane, București, 1981, p. 93.

¹³ Andron, G. Ionita, *Țara Oașului*, Dacia, Cluj-Napoca, 1977.

¹⁴ Les *delegati* (« délégué ») sont des gens de Certeze qui travaillaient pour les entreprises de défrichement partout en Roumanie. Ils obtenaient des gros contrats et leur mission était d'apporter de la main-d'œuvre spécialisée et ouverte à ce type de travail considéré comme très difficile. Connu par l'ingénieur, par le responsable des travaux et par les gens de Certeze, il est la personne clé car il est le médiateur entre les travailleurs et les responsables. Le *delegat* gère tout, l'argent pour les travailleurs, la responsabilité de les faire venir, leur logement, leur nourriture, etc. Étant donné qu'il s'agissait de beaucoup d'argent, il avait intérêt à faire venir les gens proches, la famille, la parenté, les voisins, les amis et ensuite le reste du village. Ainsi, à Certeze dans les années 1980, le *déléгат* matérialisait l'autorité. Il était le symbole de la réussite économique et sociale. D'ailleurs les *déléгати* furent les premiers à construire des maisons « modernes », les plus riches et les plus visibles. À l'époque, l'idéal des autres Certezeni était d'avoir une « maison pareille » à celle du *déléгат*.

¹⁵ Baudrillard, Jean, *La société de consommation*, Denoël, Paris, 1986.

¹⁶ J'ai vu ces ateliers l'été seulement. Je pense que l'utilisation du garage comme atelier est saisonnière. Je n'ai pas vu les fours ou toute autre installation de chauffage qui pourrait démontrer une utilisation permanente.

¹⁷ Sahlins cité et commenté par Vintila Mihailescu, *Antropologie. Cinci eseuri*, Polirom, Iasi, 2007, p. 139.

¹⁸ Diminescu, Dana et R.-M. Lagrave : *Faire une saison. Pour une anthropologie des migrations roumaines en France. Le cas du Pays d'Oas*, Ministère de l'Emploi et de la Solidarité, Paris, 1999.

¹⁹ Mihăilescu, Vintilă, « La problématique déconstruction de la *sarma*. Discours sur la tradition », pp. 5-6.

²⁰ Mihăilescu, Vintilă, « La problématique déconstruction de la *sarma*. Discours sur la tradition », pp. 5-6.

²¹ Mihăilescu, Vintilă, « La problématique déconstruction de la *sarma*. Discours sur la tradition », pp. 5-6.

²² *Domnesc* est l'appellation utilisée par les Oseni pour tout ce qui vient de la ville, d'ailleurs. Un costume *domnesc* est un costume habituel et le rapport entre les deux en est toujours un d'opposition.

²³ Petrescu, Paul, Stoica, Georgeta, *Arta populară românească*, Meridiane, București, 1981, pp. 109-110.

²⁴ *Le Robert*, Dictionnaires le Robert, Paris, 1999.

²⁵ « *Rânduiala* est l'ordre sensé (le terme est difficile à traduire) du monde traditionnel roumain », Mihăilescu, V. Vintilă; Popescu, Ioana et Pânzaru, Ion : *Paysans de l'histoire. Approche ethnologique de la culture roumaine*, DAR, Bucarest, 1992, p. 38; Voir aussi Ernest Bernea, *Spatiu, timp si cauzalitate la poporul roman*, Humanitas, Bucuresti, 1997, pp. 235-240.

²⁶ Dans les années 1970, 1980, le journal *Cronica sătmăreană* dédie plusieurs articles au changement de Certeze et du Pays d'Oas en général. Le changement est toujours mis sur le compte du parti communiste et de son dirigeant, Nicolae Ceausescu. Par exemple, *Cronica sătmăreană*, No. 2999, juillet 1979.

²⁷ Barthes, Roland, *Système de la mode*, Éditions du Seuil, Paris, 1983, p. 217; Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1949.

²⁸ Barthes, Roland, *Système de la mode*, Éditions du Seuil, Paris 1983, p. 218.

²⁹ Baudrillard, Jean, *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Denoël, 1986, p. 134.

³⁰ Barthes, Roland, *Le bleu est à la mode cette année*, Éditions de l'Institut français de la mode, Paris 2002, p. 58.

³¹ Baudrillard, Jean, *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Denoël, 1986, p. 133.

³² Baudrillard, Jean, *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Denoël, 1986, p. 133.

³³ Mihailescu, Vintila, « La problématique déconstruction de la *sarma*. Discours sur la tradition », p. 24.

³⁴ Andron, Ionita, *Le Pays d'Oas*, Dacia, Cluj-Napoca, 1977 et Focsa, Gheorghe, *Țara Oașului. Studiu etnografic de cultură materială*, vol. II, Muzeul Satului, București, 1975.

³⁵ Bourdieu, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, Paris, 1979

³⁶ Barthes, Roland : *Système de la mode*, Éditions de Seuil, Paris, 1983, p. 10.

³⁷ Hobsbawm, Eric et Ranger, Terence (dir.) : *L'invention de la tradition*, Amsterdam, Paris, 2006.

³⁸ Clifford, James : *Routes : travel and translation in the late twentieth century*, Havard University Press, Cambridge, 1997.



MARTOR



Title: "Clejani Gypsies on the Global Market. Taraf de Haïdouks and the Label of Racism in the World Music Discourse"

Author: Gergö Pulay

How to cite this article: Pulay, Gergö. 2008. "Clejani Gypsies on the Global Market. Taraf de Haïdouks and the Label of Racism in the World Music Discourse". *Martor* 13: 131-140.

Published by: Editura MARTOR (MARTOR Publishing House), Muzeul Țăranului Român (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-13-2008/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

Martor is indexed by EBSCO and CEEOL.

Clejani Gypsies on the Global Market Taraf de Hăidouks and the Label of Racism in the World Music Discourse

Gergö Pulay

Introduction

Like many other books, internet-sites and other publications attempting to help the orientation of world music-enthusiasts, the book-series *Rough Guide to World Music* aims to introduce all the relevant styles and performers in the category. This particular inheritor of the encyclopedic works which once set out to describe 'all peoples and cultures of the world', includes the following in its chapter about Romania:

„...today, traditional music still flourishes throughout Romania – and perhaps more than anywhere else in Europe. The isolation of the country and its almost medieval lifestyle preserved traditions that have been modernized out of existence elsewhere“ (Broughton – Ellingham, 2000: 240.)

As the ethnomusicologist Philip Bohlman notes, the reader can „open the Rough Guides just about anywhere to witness the conditions of ethnomusicological encounter today“: the volumes not only serve as guides to musical recordings and performers, but also to contemporary „world-hopping tourism“, while at the same time producing and reproducing „a discourse that embraces and analyses hybridity, fusion, and border-crossing, in other words the conditions of globalization that are inescapable today.“ (Bohlman, 2002: 144-145.)

Many of the contradictory features which make world music specific in the production of popular culture are apparent in the light of such sources as the Rough Guides. World music is based on the celebration – but at the same time also the production and intensification – of cultural 'otherness' and fusion. It attributes an increasing value to 'places' and their 'cultures', which are made available for a growing circle of audiences – going along with the creation of an image, as if the 'places' and their 'cultures' would have been pre-existent without their representation and market-driven mediation. As Timothy Brennan suggests, in world music „(t)wo sides of a contradiction come together without being recognized as contradictory: the appeal to difference, and the announcement that these differences are happily disappearing.“ (Brennan, 2001:50.)

It is enough to take a look at the latest top lists of leading music journals as 'Songlines' and 'fRoots' or the recent nominees and winners of the BBC's annual World Music awards to acknowledge that during the last decade and a half Romania became one of the great European powers in the production of world music. **Besides Taraf de Hăidouks, the brass band Fanfare Ciocărlia from the village of Zece Prajeni also reinforced this fame. More**

recently, a Berlin-based world music agency and record label have been successfully promoting re-published archival records of classical lăutari performers internationally.¹

The authors of the Rough Guide quoted above obviously have such developments in mind when they write about Romania's 'flourishing traditional music' associated with its „almost medieval lifestyle“.

Taraf de Haïdouks become one of Romania's major products dedicated to cultural export in this period. The band's international success is closely related to the postsocialist transition which made it possible for Romania to be included in the global networks of popular cultural production associated with the world music label. Hence, the story of Taraf de Haïdouks and the discursive profile of the band which has been elaborated in the musical media can provide us meaningful insights about who represents Romania – or Eastern-Europe for that matter – and in what ways - on the map of world music. From the turn of the 1980s and 1990s, Taraf de Haïdouks' career advanced together with the development of the world music market. It was not only the market itself which determined their reception and activity, but their case also became a paradigm of the ways in which musical products with the Eastern-European/Balkan/Gypsy label – each one of which seems almost interchangeable here – can be marketed in a context of the 'global popular' (During, 1997). At the same time the emerging discourse around Taraf de Haïdouks could not dismiss the fact that the band remained almost completely unknown in its country of origin. As I argue in this paper, the representation of 'local rootedness' that goes along with the detachment from that very 'locality' is particularly meaningful for our understanding of world music in the context of contemporary global cultural production. Earlier articles already discussed the Taraf's international reception as a „politically manufactured one, and dependent on the figure of the Western economy“. (Malvinni, 2003:

249.; see also: Marian-Bălașa, 2004: 205-209.; Silverman, 2007.) The aim of this paper is to pay attention to the way the label of racism was introduced into the discourse around the Taraf and Romania. The argument that it's the prevalent racism of Romanians which kept the band unknown in their country was an effective strategy to veil some of the contradictory outcomes resulted from the Taraf's trajectory as a commodity on the global market of world music.

World music: the production and consumption of cultural difference

World music is nowadays clearly 'in the air'. There's an agreement in the literature that world music should be approached as a symbolic terrain of our age: as much an illustration of notions like 'globalization' and 'deterritorialization' as it is of 'cultural imperialism'. The term itself is widely understood as an umbrella-category for 'musical otherness' and also as a recent market-force towards creating 'mixed' or 'hybridized' musical forms (Feld, 2000; Guilbault, 1994.). However, in a practical sense world music does not exist as a musical genre with any kind of inherent or stylistic unity. The only common feature of the products placed under this label is related to what they are not: the mainstream popular music of the West. Whatever the actual definition may be, during the last two decades 'world music' has provided effective tools and mediums for the recognition, 'empowerment' and the market-involvement of expressive cultural forms associated with marginalized or peripheral social and cultural categories.

As Steven Feld notes, the term (was) „circulated first by academics in the early 1960s to celebrate and promote the study of musical diversity“ (opposed to the elitist notions Western art music; see: Feld, 2000: 146.). The idea of a liberal mission associated with 'world music' also remained a constitutive element of the field after its transformation into a powerful musical niche-market from the late 1980s. One major outcome

of the ongoing institutionalization of the world music field (as the notion of the field was used by Bourdieu; see: Bourdieu, 1994.) is the creation of a new system of reference where diverse musical products – which had rarely ever been viewed as elements of the same category – are gathered and became comparable with each other as parts of a united segment of consumption.

It's beyond doubt that world music provides one of the most significant channels today where ideas like 'recognizing' or 'understanding' the Other are becoming goods, which can be acquired by the act of consumption, without the need for professional knowledge or status – for example, being an anthropologist. From the point of view of the consumers in metropolitan centres world music is a demonstration of the cultural dynamics in an age when there's no more need for any kind of spatial motion or travelling if you want to acquire the experience of differences, or the sense of being a cosmopolitan citizen. The hopes associated with the emancipatory forces being activated by world music can be also found in certain social scientific interpretations. As James Ferguson notes in his essay on the transnational politics of Cuban music: „peripheral cultures, in their new role of 'other', can begin to use the forces of globalization and transnational activity to develop intellectual capital (...), negotiate modernization, and build relationships in which they are at least a partner, if not a dominant player.“ (Ferguson, 2003:13.) However, the 'missing link' of these approaches is related to the mediated nature of world music; or in other words, to the problematic assumption that there's a direct connection between the products available under the world music label and their social and cultural backgrounds. Hence, understanding world music production implies the analysis of images or illusions of places as these are constructed and attached to peoples or their cultural products.

Following this suggestion, one possible way of understanding the 'world music phenomena' is provided through its paradoxes. The field of

world music is able to provide illustrations of the refined techniques of cultural imperialism and colonialization; at the same time the identical cases can be interpreted as outcomes of 'democratizing' cultural flows collapsing distant points of the globe into equalized relationships of cultural exchange. On the one hand the development of 'world music' is based on the possibility of technological dissemination providing access to previously unknown, remote and socially exclusive musical styles; on the other 'world music' has underlying continuities with the long history of the colonial encounters, and therefore with the colonial conceptions of otherness (Stokes, 2004.:60.). Together with the dispersal of world music products we can witness a broader process of commodification, namely that of the liberal multiculturalist thought. This stream of thought tends to conceive the facilitation or display of cultural diversity as being capable to resist 'in itself' the homogenizing forces of the state or other centralized political and economical units. However, a pro-diversity stance does not necessarily imply projects for change since the place of its articulation „is also a space which already seems all too easily articulated with the market.“ (Hutnyk, 2000: 36.) Accordingly, the problem of facilitating or displaying cultural diversity is not just about whether it is put into practice or not; it is rather about who produces it and in what circumstances.

Today the discourses on world music are produced and reproduced by an increasingly diverse set of experts (journalists, managers, publishers and also the performers and their audiences). 'World music' as such is precisely embodied in these discourses. As Simon During notes: „leisure markets require incessant discursive supplementation (commentary, criticism, celebration) because consumer preferences are unpredictable and supply constantly exceeds demand.“ (During, 1997: 821.) In this context world music might be an example of late 20th and early 21st Century aesthetic production characterized by the ongoing quest for a 'real

presence' or 'real voice' of the other – which after all depends on increasingly refined strategies of representation and discursive embodiments. Not surprisingly, instead of the cultural contexts to which they appear to be referring, these discourses are telling us more about the places where they were produced and about the people who are consuming them.

What is important to note here is that world music is far from being unique cultural phenomenon in terms of these contradictions. As Anna Tsing argues, conceptions of globalization as an omnipresent process of homogenization or interconnectedness are seductive, because they not only name the present but also predict its progress into certain futures. (Tsing, 2000.) Instead of 'global futurist dreams' she suggests concentrating on particular projects and trajectories that are involved in the making of „the

local as the stopping point of global circulation“. (ibid. 464.) World music is one of these contemporary projects that provides meaningful examples for the dialectical interaction between various places and the forces which are causing them to interconnect in frequently unforeseen ways.

Place and detachment

As I mentioned above, the diversity of expressive forms implied by the notion of world music makes it impossible to detect common features of the cultural products being marketed within the category. However, the ways in which world music is mediated, and the strategies involved in the representation of musical and cultural otherness can still provide us ways to understand its distinctiveness. When one enters a



large-scale record store in a metropolitan center, it is typically the section for world music where albums are not categorized by styles or musical genres – such as rock, hip-hop or classical – instead they are typified by the principles of geographical locations, internalized and made available for consumption by these particular musical products. In other words, the discourses of world music signify a shift from conceiving music through styles and genres to cultures and localities (Brennan, 2001.), which acquire a high value as the resource bank of the consumers' imaginative practices.

However, at the same time, from the perspective of these very localities world music products are paradoxically marked by their detachment. Performers representing certain places, countries or regions often remain unknown in these areas, or, if they manage to maintain their reputation, it is often due to the fact that they have developed alternative repertoires for their different audiences back home and abroad. In her case study about the global success of Bulgarian 'narodna muzika' Buchanan provided a detailed understanding of how „traditional music became associated with popular culture“, implying that the performers „were viewed as pop stars abroad“, while their „concepts of musical tradition and authenticity were manipulated to meet the demands of music marketers and impresarios“. (Buchanan, 2006: 343-348.) This point can be expanded to other examples of success under the world music label, typically arising from the tension between the traits of cultural otherness or social marginality and the marketing strategies familiar from the mainstream production of popular culture.

One possible outcome of this tension is the development of dual musical markets where a split is reproduced between products available or popular in sending localities; and the productions globally mediated and consumed under the world music label as emblematic of the same localities. As I point out in the next section of this paper, the promotion of Clejani Gypsies under

the world music label was based on the aesthetization of marginality: a strategy that aims to find the 'remotest' for the sake of projecting the Western notions of 'otherness' and 'resistance' onto it. Moreover, after their inclusion in the market, various attempts had been made to overcome the paradox of a detachment, which in turn, preserved the aura and the representation of the group as 'locally rooted'. As I argue in the next section, this was only possible by the strategic use of the racist label in reference to Romania.

A village out of the map

Although several musical studies had been done there before; Clejani, the village about 30 kilometers from Bucharest was discovered for the international public by the ethnomusicologist Speranța Rădulescu, who conducted researches and made field-recordings there from the early 1980s (Rădulescu, 1997.). At this time Communist cultural policies were aiming to create effective strategies for the 'purification' of Romanian folklore music. Guidelines had been defined concerning the content of public musical performances; and the making of 'polluted folklore' was officially banned – to a large extent identifying the Gypsy performers as the ones to blame for the act of 'cultural pollution'. Politically appropriate musical experts were also mobilized to express their opinion concerning the appropriate steps towards the making of pure, Romanian national music. For Rădulescu the playing and colorful musical world of the Clejani Gypsies – trained on numerous rural weddings and funerals – became interesting in opposition to the centrally planned national traditions of the Ceaușescu-regime. Opposed to the official folklore of Communism, Rădulescu discovered the values provided and maintained by the marginality and backwardness of the Clejani musicians. As she recalled in a retrospective essay: „The musicians of Clejani were visibly Gypsies: poor, impetuous, incapable of adopting the style

of the official popular music; reasons for which the Ministry of Culture considered them an intolerable outrage against the Romanian people.“ (Rădulescu, 1997: 12.) The definition of the Clejani Gypsies in opposition to state-promoted folklore of Romania is a core-element of the discourses that were later used for the Western promotion of the performers as aestheticized ‘outlaws of yore’.

Laurent Aubert, a Swiss researcher, arrived in Bucharest in 1986 to collect recordings for the Archive Internationale de Musique Populaire. These recordings were published in Switzerland 1988, while Aubert and Rădulescu – the latter even endangering her professional position in Romania – were organizing live performances for the group in Geneva and Paris. That was the album which caught the attention of two Belgian managers, and the well-documented story of Taraf de Haïdouks got started at this point.

Stephane Karo and Michael Winter ‘travelled through Europe’ in 1989 to arrive to Clejani during the last months of the Ceaușescu-regime. Although the village is approximately 30 kilometers away from the Romanian capital, it was not represented on any of the maps they knew. According to another version of the same story, the two managers didn’t even have maps since these were banned by Ceaușescu². Whatever was the case, they found themselves in a strange Eastern time-zone, where even the smallest distance could require days to get through. Hence, the two managers went through challenges and experiences that later they made available for the predominantly Western enthusiasts of the group. Although in musical terms the repertoire of Clejani Gypsies can be easily localized as being tied to the traditions of the Wallachian region and the performers are predominantly singing in Romanian language (see: Beissinger, 2001.); the discourse on the band provides several examples of Orientalist distancing. The triangular connection made between culturally coded otherness, spatial distance and the temporal past remained a constant feature of the band’s media-profile.

„Their powerful music, unleashed on the Western ear, works like an Indo-European time machine, sparkling with flashes of recognition from Brahms to belly dancing..... ties a strand of horsehair to the bridge of his violin.“³

The image of Clejani as not being included on the maps was important in at least two ways concerning the development of the band’s profile. A place which was not signified by former practices of mapping could easily invoke an almost un-restricted scale of spatial and temporal difference. Moreover, the image of a place that was not on the map also helped to establish the authority of those who, in spite of everything, managed to discover it: hence the managers coming from Belgium appeared as the founding-fathers and ultimate initiators of a story which – according to a large part of the accounts – had almost no antecedents.

The first encounter and also the first journeys of the managers to the village – during which they selected the members of the nascent group and gave it a name– is an element in the discourses on the Taraf de Haïdouks that seems to be indispensable in decoding their music and performance. As opposed to the rather neutral name used before by Aubert and Rădulescu – „musicians from Clejani“ (Lăutari de Clejani) – the name Taraf de Haïdouks was apparently more convincing with regard to the audiences of world music because of its references to the Robin Hood-like „honorable outlaws“. However, the name was also a brand that later only those villagers who were discovered and supported by the managers could claim. Hence the Taraf de Haïdouks’ discovery formulates a narrative which serves the creation of Oriental mystique and also establishes power-relations between those who are discovering and those being discovered (Said, 1978; Todorova, . As another commentator noted:

„What Karo and Winter did brilliantly was maintain the everyday look of the musicians – they were not dressed up in folkloric costumes – and keep the loose group of about a dozen

musicians breaking down into smaller units so there was plenty of variety in the concerts and recordings.⁴

The particularities of the musicians' „everyday look“ were good match for the demand of the world music audience for otherness ‘in itself’. It was also the reason why the Japanese fashion designer Yohi Yamamoto was able to create another stage in the group's career by making extravagant pieces for the members, which could be seen on the cover of their third album and in several magazines.⁵ So, the Clejani Gypsies and their music provided proper raw material in many ways. Karo and Winter could ‘put Romania on the map of world music’ through them, while Yamamoto had the opportunity to ‘dress up’ the performers. One more important celebrity in the process of making the Taraf was Johnny Depp who appeared together with the musicians in his 2000 film ‘The Man Who Cried’. Later they were invited to perform in the star's Hollywood club. In the summer of 2007, when the band had a concert in Bucharest after a long period of absence, the local radio stations announced the event as „a party like the one with Johnny Depp“. The attachment of these images to the Clejani Gypsies were all based on their supposed authenticity and local rootedness, but at the same time these were exactly the practices which expressed their detachment from the actual locality.

Romania and the label of racism

In line with the importance of localities in the promotion of world music, the discourses around Taraf de Haïdouks always devoted special attention to the band's country of origin. In some cases the musicians are represented as participants of the migration wave from Romania to Western Europe.

„Emerging from the rubble of the Communist bloc and the unbroken traditions of a despised people, a leathery troupe of veteran

troubadours, Taraf de Haïdouks, has come West to seek its fortune.“⁶

The performers sometimes appear to be dangerous – the accounts often recall that after the concerts they tried to sell their instruments and tried to approach female members of their audience – but in the end this problematic appearance is always resolved through the image of „honorable brigands“. Moreover, the managers made strenuous efforts to render the appearance of Taraf comprehensible within the framework of anti-globalism or anti-capitalism which tends to mystify certain traits of otherness as obvious signs of resistance. As Carol Silverman notes, the managers often had a patronizing attitude toward the musicians who „had neither a role in creating their international image nor a desire to modify that image; they perceived themselves as powerless in this arena, dependent on non-Romani mentors and mediators.“ (Silverman, 2007: 351.) Ironically, attributing the message of resistance to certain acts of the performers was also part of this patronization. According to an article in the Telegraph, one of the serious problems with the band during a US-tour was that they did not want to cease smoking at any of the venues, ignoring the anti-smoking notices – sometimes even the police had to come in to find a solution. In these situations the Taraf's tour-manager answered as follows:

„When we arrive at the airport in Bucharest, the first big signs we see on the road to our village are for Marlboro, Kent and Winston. If you stop selling American cigarettes in Romania, we'll stop smoking in America.“⁷

Romania's role in the discourses around Taraf de Haïdouks is most often defined through the perceived contradiction between the promoted musical wealth of Romania and the relative disinterest towards the promoted bands in their own country. As I mentioned above, Spe-ranța Rădulescu, more or less, conceived the Clejani musicians as being among the exceptions to the outcomes of Communist state-control of musical expression, or, to the official campaigns

against the ‘polluters’ of Romanian folklore. However, such details tend to lose their meanings in the large-scale discourses on world music. Here Romania is reifying an image of Eastern-Europe which might be also familiar from the social scientific approaches to the region in the 90s. This Eastern-Europe is characterized predominantly by reviving nationalisms and intensifying racial prejudices against minorities. With regard to this background, one of the major dilemmas of the discourse evolving around the Taraf de Haïdouks was the problem of why the band remained unknown and un-recognized in its own country while it enchanted the West. As the journalist of the Independent put it:

„That the restless abandon of Taraf’s ancient music thrives into the 21st Century is miraculous, given the conditions it survives on at home. They are a band only outside Romania. To most Romanians, they’re just a bunch of Gypsies, and for those outside the group, life remains as harsh as ever.“⁸

First, it is important to understand why such a dilemma becomes relevant at all within the discourse of world music. As I mentioned previously, one of the strategies which divides world music as a mode of cultural production from other fields of popular culture is that performers and their products are presented as being closely tied to culturally defined localities. The concept of their originality – beyond the musical content – is sealed through this connection. Within this framework, a group like the Taraf de Haïdouks has to be representative of Romania, Eastern-Europe or the Balkans: if there are discontinuities in this supposed line of representation, it is conceived as a problem located only in the sending country. This place is imagined as distinct and distant from the location and responsibility of those interested in the value of the music coming from there. The answer given for this dilemma in the discourse on Taraf de Haïdouks takes Romania’s high level of racism as its starting point. According to one of the chroniclers of Taraf,

„...the attitude to Gypsies and their music throughout Romanian society is more one of neglect. It is an attitude with racial undertones towards a minority, which is encouraged by government bodies with strong support from the Romanian public. (...) The effect of these attitudes is one of exclusion – and excluding a form of musical expression is very similar to what we find in countries where musical censorship is practiced.“⁹

After being introduced as a powerful explanatory model, racial disdain against Roma in Romania was used as the explanation of apparently market-related decisions: for example it was also appropriated as the reason why Taraf de Haïdouks did not give public concerts in their home country for a decade after their successful entry into the world music market.

In sum, most of the accounts on the Taraf are typically based on a particular strategy of discursive replacement. What is important to note here is that the group was not only ‘brought’ to the audiences of world music from another country. It was actually created within the framework of those audiences’ implied Orientalist/Balkanist fantasies.

The detachment of the music and the performers from their regional and linguistic context and their association with a generalized ‘Gypsy’ or ‘Indo-European’ character is meaningful only within this context. However, such mechanisms need to be veiled in a market where the value of products is closely tied to their representation as ‘locally rooted’ in distant geographical and cultural worlds. Replacing the emphasis from the Western management’s efforts in designing the band to the racism of Romanians served exactly these tactics. However, what remained unanswered here is whether the representation of the Taraf had anything to do with the ways in which people from the sending country – Roma or non-Roma; musicians or non-musicians – thought of themselves or the place where they live.

The reference to the Romanians' racism with regard to the stars of world music seems to be part of a broader discursive pattern based on an oppositional relation between the 'East' and the 'West'. Even if filled with cultural goods, the 'East' is represented here as incapable of appreciating its own values – hence incapable of appreciating itself.

As an outcome, it remains the cultural mission of the 'West' to recognize and validate 'cultures' from other parts of the world – to treat with them in their own right and hence to make them into part of its own cultural territory. This is legitimated by the discourse which takes

racism as the problem of the 'East' while the role of the 'West' is to repair the damage caused by it. Hence, the detachment and appropriation of cultural goods seem to be one necessarily outcome of this missionary project. The case of the Taraf de Haïdouks might be an illustration of how this discourse operates, and, in the process, how it contributes to the maintenance of colonial exchange even in such contemporary global fields as world music – fields which are so often depicted by their proponents as bearing the prospects of 'fusion', 'border-crossing' and an interconnected world of flows.

Notes:

¹ See the web-site with album covers: http://www.asphalt-tango.de/welcome_atr.html

² See: Cartwright, Garth: *Princes Amongst Men. Journeys with Gypsy Musicians*. London: Serpent's Tail, 2005, 189.

³ See: Hooper, Joseph: *Band of Gypsies*. In *Civilization*, Apr/May 1999, Vol 6./2.

⁴ See: Broughton, Simon: *Taraf de Haïdouks*. Simon Broughton on Romania's hottest musical export. In *Songline*, June 2007: 46.

⁵ See the cover of Taraf de Haïdouks: *Band of the Gypsies*. Cramworld, 2001

⁶ See: Hooper, Joseph: *Band of Gypsies*. In *Civilization*, Apr/May 1999, Vol 6./2.

⁷ See: 'They're the last great rock'n'roll band – but they don't play rock'n'roll. In *Telegraph*, 18/05/2002.

⁸ See: Cumming, Tim: 'Taraf de Haidouks: The world of the Gypsy music ensemble is a long way from Hollywood'. In *The Independent*, 18/07/2007.

⁹ Cartwright, Garth: '„A Little Bit Special“ Censorship and the Gypsy Musicians of Romania' Copenhagen: Freemuse, 2001, 5.

References:

- BEISSINGER, Margaret H.: „Occupation and Ethnicity: Constructing Identity among Professional Romani (Gypsy) Musicians in Romania“, in *Slavic Review*, Vol. 60/1, 2001, pp. 24-49.
- BOHLMAN, Philip V.: *World Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2002.
- BOURDIEU, Pierre: *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Columbia University Press, 1994.

- BRENNAN, Timothy: *World Music Does Not Exist*. In *Discourse*, Vol. 23./1, 2001, pp. 44-62.
- BROUGHTON, Simon – Ellingham, Mark eds: *Rough Guide to World Music. Volume One: Africa, Europe & the Middle East*. London – New York: The Penguin Group Rough Guides, 2000.
- BUCHANAN, Donna A.: *Balkana and Le mystère des voix bulgares*. In Donna A. Buchanan: *Performing Democracy. Bulgarian Music and Musicians in Transition*.

- Chicago and London: The University of Chicago Press, 2006, pp. 341-385.
- DURING, Simon: Popular Culture on a Global Scale? In *Critical Inquiry*, Vol. 23/4, 1997, pp. 808-833.
- FELD, Steven: A Sweet Lullaby for World Music. In *Public Culture*, Vol. 12/1, 2000, pp. 145-171.
- FERGUSON, James: The Transnational Politics of Cuban Music and Cuban Culture. In *The Culture Mandala*, 2003, 6/1. Source: <http://www.internationalrelations.com/wbcm6-1/WBCubanMusic.htm>
- GUILBAULT, Jocelyne: Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice. In *Popular Music*, Vol. 16./1, 1994, pp. 31-44.
- HUTNYK, John: Adorno at Womad. In John Hutnyk: *Critique of Exotica. Music, Politics and the Culture Industry*. London: Pluto Press, 2000, pp. 19-49.
- MALVINNI, David: Adrian, Taraf, and the Political Reception of Gypsy Music in Bucharest. In Sheila Salo and Prónai Csaba (eds.): *Ethnic Identities in Dynamic Perspective. Proceedings of the 2002 Annual Meeting of the Gypsy Lore Society*. Budapest: Gondolat – Roma Research Group, Ethnic and National Minority Studies Institute, Hungarian Academy of Sciences, 2003, pp. 247-253.
- MARIAN-BĂLAȘA, Marin: Romany Music and Gypsy Criminality. In *Ethnologia Balkanica. Journal for Southeast European Anthropology*, Vol. 8, 2004, pp. 195-225.
- SAID, Edward (1978): *Orientalism*. New York: Vintage
- SILVERMAN, Carol (2007): Trafficking in the Exotic with „Gypsy“ Music: Balkan Roma, Cosmopolitanism, and „World Music“ Festivals. In Donna A. Buchanan (ed.): *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image, and Regional Political Discourse*. The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Mar
- STOKES, Martin: Music and the Global Order. In *Annual Review of Anthropology*, Vol. 33, 2004, pp. 47-72.
- TODOROVA, Maria: *Imagining the Balkans*. Oxford University Press, 1997.
- RĂDULESCU, Speranța: Traditional music and ethnomusicology under political pressure: the Romanian case. In *Anthropology Today*, Vol. 6, 1997, pp. 8-12.
- TSING, Anna: The Global Situation. In *Cultural Anthropology*, Vol. 15/3, 2000, pp. 327-360.





Title: "Nourishment"

Author: Vintilă Mihăilescu

How to cite this article: Mihăilescu, Vintilă. 2008. "Nourishment". *Martor* 13: 143-144.

Published by: Editura MARTOR (MARTOR Publishing House), Muzeul Țăranului Român (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-13-2008/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

Martor is indexed by EBSCO and CEEOL.

Nourishment

Vintilă Mihăilescu

Inaugurated these days by a double opening at the National Peasant Museum, the exhibition on nourishment completes and rounds off Horia Bernea's vision. It is not by chance that it is taking place now, for „nourishment“ speaks about everything and can be found in everything. This is why this exhibition, held in the last room left of the „permanent exposition“, must have been hard to stage; and this is also why it took such a long time to mount it.

Nourishment, is not only food, nourishment is not only alimentation. Nourishment does not confine itself to food, it binds people together and unites them with God. Nourishment is not (only) a matter of biology, it brings society, culture, economy and, last but not least, the sacred together in its deeds and words. Together with sexuality, nourishment is probably the most „total“ social fact human sciences talk about. (This must be the very reason why nourishment and sexuality have always and everywhere been viewed in terms of norms, taboos and celebrations, fasts and holidays...)

I firmly believe that it is nourishment which made man (for I cannot help imagining and wondering what a lion or a wolf would look like when they called their companions by saying peacefully „you're invited to dinner!“...). Therefore, nourishment binds people together

horizontally, that is to say, by the unwritten yet universal laws of *hospitality* – but it also unbinds them by the equally strict and complementary laws of hostility. There is also a kind of nourishment which vertically binds all mortals through their ancestors and through the sacred – but it also divides the waters between the sacred and the profane by the ways in which it is used. We should not forget „our daily bread“, which becomes an everyday celebration by the Christian identification of bread and wine with Christ's body.

Nourishment that binds, nourishment on Earth and nourishment in Heaven... The two concurrent exhibitions hosted by the Romanian Peasant Museum stage all this richness of facts and significations. Both refer to Romanian folk culture, but they transcend it via the unchanging universal values they resort to. They do it differently, from organically and stylistically different perspectives and according to broad visions which bear a strong subjective mark. The former, the permanent exhibition, stages a rather „vertical“, *anthropological* vision, materialised by an ascending spiral which enlivens the entire exposition. The rather minimalist scenery confers transparency to the objects that become a kind of second language that alludes to the

many significations and deep meanings of the objects. The latter, the temporary exhibition, unfolds „horizontally“ in an opulent manner, displaying an extraordinary *ethnographic* richness in which every object and ensemble speaks for itself and allows itself to be admired.

In this double opening, the Romanian Peasant Museum also tried to respond to a challenge: turning „a conflict of interpretations“ (prevailing not only within the museum, but also in the ge-

neral opinions about our culture and traditions), into a „dialogue of visions“. In other words, the museum tried to break the patterns that present media – and cultural - practices have become used to establishing by means of talk-shows and other polemic formats in which the „toughest“ wins. We would rather believe in a kind of ecumenical peace that enables – and urges – everyone to be free and to recognise themselves by their nature and preferences.





Title: "The Avatars of Nourishment. Industry and Metaphysics"

Author: Șerban Anghelescu

How to cite this article: Anghelescu, Șerban. 2008. "The Avatars of Nourishment. Industry and Metaphysics".
Martor 13: 145-152.

Published by: Editura MARTOR (MARTOR Publishing House), Muzeul Țăranului Român (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-13-2008/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

ș*Martor* is indexed by EBSCO and CEEOL.

The Avatars of Nourishment. Industry and Metaphysics

Șerban Anghelescu

Ideally and symbolically, the European collector of the 16th and 17th centuries was the owner of the universe compressed into the cupboards of curiosity cabinets: „The ambition to include a whole national territory in the collection, as well as the escape into the exotic realm by going beyond the boundaries generally confirm the desire to encompass the whole world spatially, horizontally. This is why the curiosity cabinet’s vertical hierarchy with its three successive stages – from *Naturalia* to *Artificialia* and up to *Scientifica* – was intersected with a horizontal plateau that tended to embrace the whole globe. To a certain extent, the curiosity cabinets were concurrently a microcosmos and a blur of time“ (Horst Bredekamp: 2007, 37).

Constantin (Dinicu) Golescu, an enlightened boyar, was fascinated to discover in his travels (1824, 1825, 1826) the Viennese and Hungarian museums. He was not aware of any system for classifying the collections, such as the one formulated by Samuel Quiccheberg in *Inscriptiones vel tituli theatrum amplissimi* (1565) and put to use by the Habsburg cabinets in Ambras and Prague (Bredekamp: 2007, 32-37). Nevertheless, while visiting the museums of Pesta, he wrote down the exhaustive „capture“ of objects: „All kinds of metals, and the soil they have been extracted from, as well as skins of all species of

animals *all over* Hungary, both those living on earth and underground, those that fly and those that live in the sea, some preserved in spirits, others so beautifully stuffed that they cannot be distinguished from those alive.“ (s.n.) The species and the great variety of beings and things scattered in space and time are „captured“, they go into the captivity of a totalitarian fiction embodied by the museum and come close to each other by eliminate real huge distances.

The Renaissance demons of taxonomy and universality have made their presence felt again in the organization of universal exhibitions. Only the old hierarchy has disappeared. The 1900 Universal Exhibition held in Paris displayed 18 groups and 121 classes to the participants. Here are the 18 groups whose value or chronological scale can hardly be recognised: I. *Éducation. Enseignement*; II. *Oeuvres d’art*; III. *Instruments et procédés des lettres, sciences et arts*; IV. *Matériel et procédés généraux de la mécanique*; V. *Électricité*; VI. *Génie civil. Moyens de transport*; VII. *Agriculture*; VIII. *Horticulture. Arboriculture*; IX. *Forêts. Chasse. Pêche. Cueillettes*; X. *Aliments*; XI. *Mines. Métallurgie*; XII. *Décoration et mobilier des édifices publics et des habitations*; XIII. *Fils. Tissus. Vêtements*; XIV. *Industrie chimique*; XV. *Industries diverses*; XVI. *Économie sociale. Hygiène, assistance publique*;

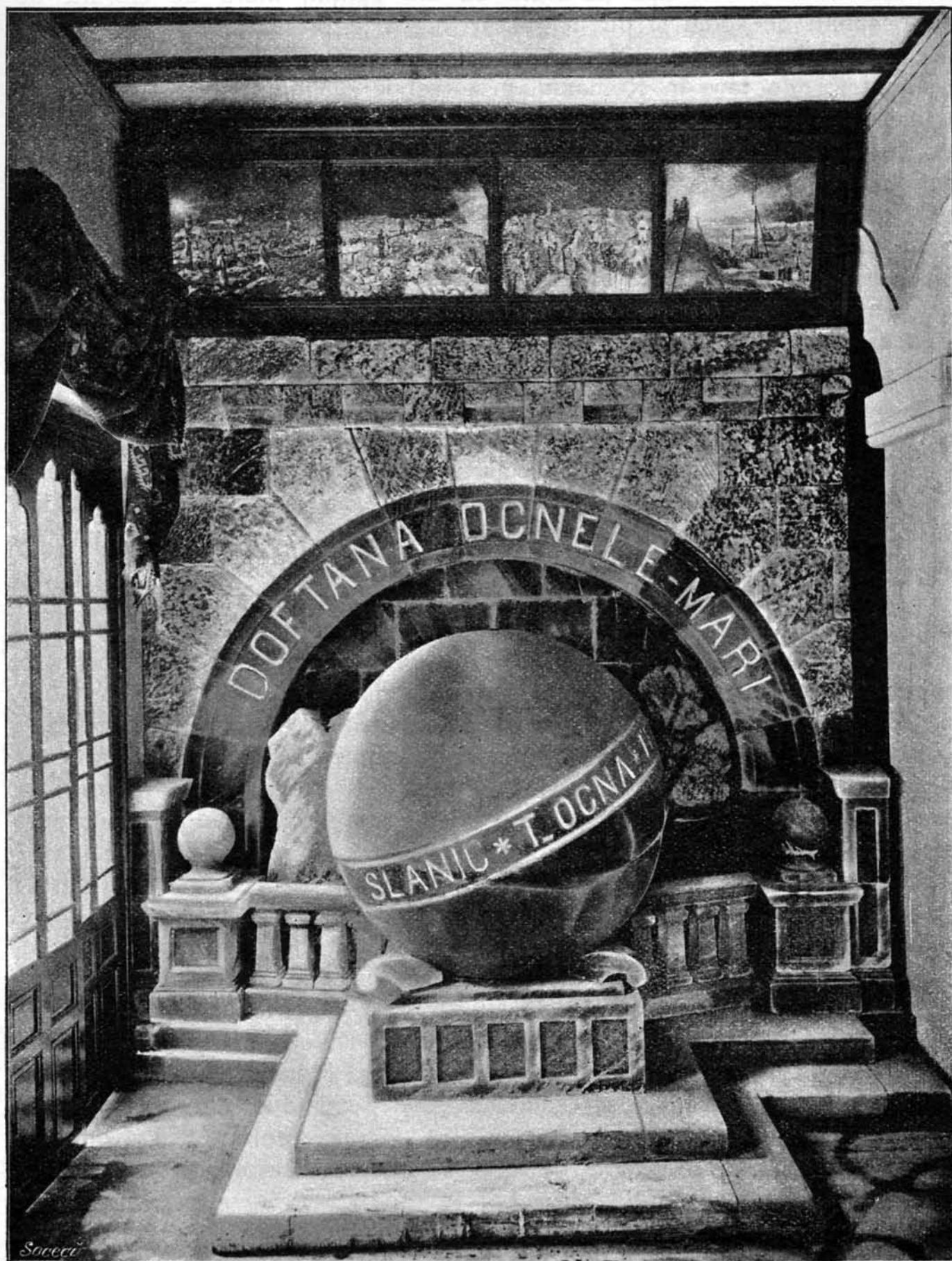
XVII. Colonisation; XVIII. Armée de terre et de mer.

Raportul general asupra participărei României la Expoziția Universală din Paris (General Report on Romania's Participation in the Paris Universal Exhibition) drafted by Commissary General D.C. Ollănescu could have confined itself to an accurate record of expenses, displays and awards but in fact it is a remarkable description of Romania from which we provide you an anecdotal quotation. There were 464 engines, 1,009 carriages lit by rapeseed oil, they manufactured ordinary and perfumed soap, shoe polish, ointments and pomade, we had four 2480 hp paper and cardboard factories and a ruling capital of 2,350,000 francs, the „Filaret” Matches Factory in Bucharest – spread on 7 ha, its output amounting to 5,675,332,000 matches per year. In the Romanian tobacco pavilion based on Quay d'Orsay „the back wall was covered by a painting of the country's coat-of-

arms, all made of matches whose heads were dipped in colours specific to the topic“ (Ollănescu: 1901, 399). In 1824, Dinicu Golescu admired in Vienna such a great wonder that it could not be depicted in words: „Even the Austrian symbol, a two-headed gryphon, could be seen on a large room ceiling, looking as if it were painted; it was made of such artfully arranged arms that, if somebody had looked up, they would have believed that it was painted; and, to the best of my knowledge, the wing feathers were made of swords whereas the chest feathers were made of smaller knives. I am fully aware of my hopeless endeavour to describe it, for the reader will not be satisfied with my account and will be unable to think how this composition of arms could stand for a painted gryphon; this is why I said that he who will not see this wonder is worth being punished.“ (Dinicu Golescu: 1963, 66-67)



Secțiunea alimentară la Expoziție



Expoziția Sărei, Globul de 10.000 de kilograme

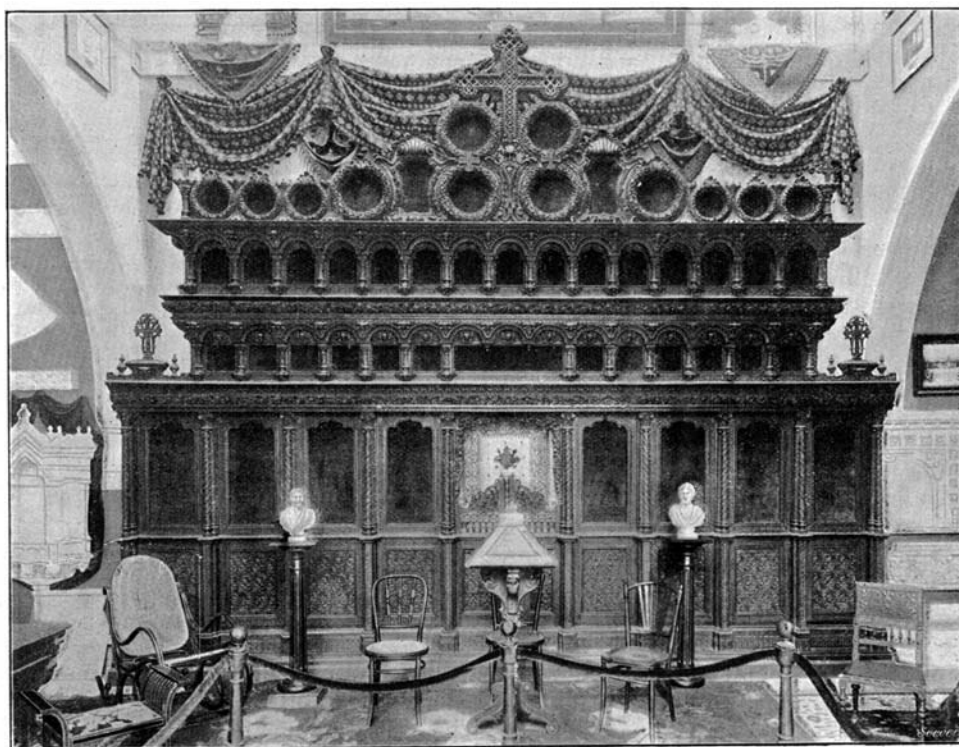
The Commissary General constructed the image of a country from lists and figures. Universal exhibitions stage civilisation as a measurable, perfectible, saleable production. If I am not wrong, the author of the report yields to „poetic“ enthusiasm twice. The wall carpets, the rugs, the pillow sheets, the curtains are soft, transparent, thin, the legs are lovely stretched on the carpet, the head rests on the silk thread-woven cushion, the eyes rejoice at the gentle sunbeams that stream through the silk curtains. Statistics and the pace of production are interrupted by a voluptuous rest. „It's such a sweet sight“ (Ollănescu: 1901, 363).

The agricultural section of a completely agrarian country had to have an unparalleled visual impact: „First of all, exhibitions are meant to please the eyes. Thus, agriculture can hardly vie with the grand creation of art and industry. Except for animals, agricultural products become

important only due to their amount, for once they are considered in particular, they are usually insignificant and with no external charm. This is why it is very difficult to present the public – in an exhibition – the agricultural sector of a country in order to heighten the non-connoisseurs' interest and to convince them of its economic importance.

Failing to present agricultural products at great international exhibitions would actually be a big gap in the production process of a country and, unlike the other sectors of industry, its value would be severely compromised. This is why, the detailed explanations recorded here did not make me hesitate to capture at the scene the influence exerted by the exhibition of our cereals on the crowd. The exhibits themselves could not possibly offer these explanations.

This exhibition could undoubtedly have been limited to the presentation of a few types or



Țâmplă de biserică de nuc sculptat
(Penitenciarul de la Mîslea)



Expoziția vinurilor și spirtoaselor

samples of cereals meant to prove a particular degree of superiority. However, apart from that, I also insisted on giving a deep-seated view of our entire methodically classified agricultural activity that is easy to examine and appreciate – as it actually was. Arranged in the area of the military school's machine gallery, our agricultural section was not only diverse, but also originally designed:

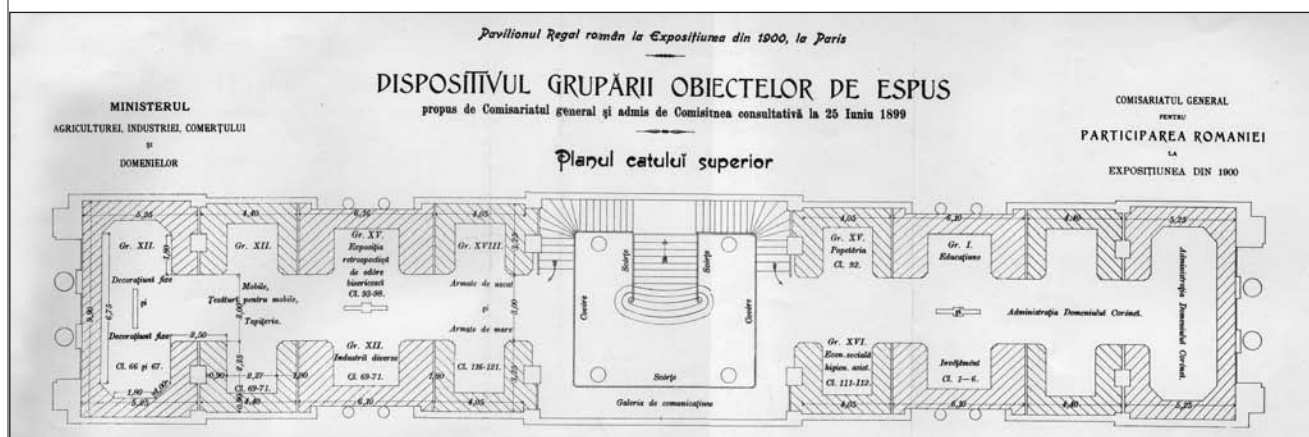
Made from Romanian white fir wood, a construction with pyrographed national ornaments was erected on an area of 180sqm. It was made in the workshops of the Bucharest military arsenal. Together with the gates, the attic, and the shingled eaves, it symbolised the surrounded yard of a well-to-do peasant who used to put all kinds of grains, dry vegetables and seeds harvested from his fertile fields on small or high shelves, function of their quality and category. Piles and rows of red, yellow and white corncobs decorated the entire house, hanging in all corners under twisted rows of red hemp; the wheat, barley, oat, flax, and millet sheaves proudly raised their moustache-like ears in all corners whereas the wealth of multicoloured wheat, hard wheat, Algerian wheat, Banat wheat with its ripe and swollen kernels delighted the avid eyes of the viewers through the glass bottles of all kinds and sizes; the bunch of Cinquantin red corn, pig-noletto, horsetooth-like and Moldavian corn

were each and all shining brighter than gold; the same with the full-grained black rapeseed, white-coloured two-row barley and golden or grey oat!

Pots of white, bluish-grey, red, flat, round or oblong beans, of green and yellow peas, of flax, hemp seeds, poppy seeds, white and black mustard seeds, of white, green and black-grained resin, of millet, buckwheat and sunflower seeds were lined up out there. If you turned around, you could see flocks of wool of all sorts and colours, washed and unwashed, combed or scissored. A great white and frayed bunch of cotton that was sown and sprouted in Isaceea lies next to them lies as living proof that this plant typical of warm lands might grow and be cultivated under the scorching sun of our Dobrogea.

Here are white and orange honey combs, crystal-clear and shining honey stored in bottles. Here is beehive wax and the queens deftly made by the Lipovenians from Balabanca and Galați. Light as a feather, the white, delicate cocoons deliberately rise in clusters, leaving an aristocratic mark on the corner where the well-to-do peasant hung them as a token of respect for his house of plenty which is already familiar to us.

There were 328 (individual and collective) exhibitors in Class 39 (agricultural food supplies of vegetal origin) where our appointed Delegate was D. George Nicoleanu, the Head of the Department of Agriculture. The international jury

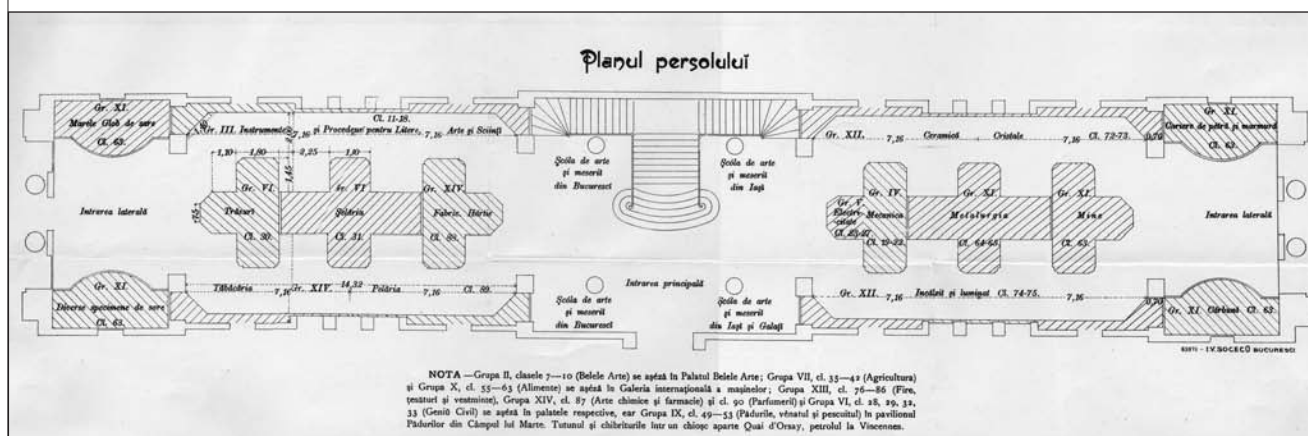


rewarded them as follows: 5 great awards, 85 gold medals, 76 silver medals, 136 bronze medals and 9 honourable mentions. The sum total of 311 awards represents 94%.“ (Olănescu: 1901, 228-229)

Unfortunately, no visitor to the exhibition could have understood the verbal show invented by the author of the text who is the only privileged viewer. The eye sees everything by means of words. The sonorous Romanian language, the rhythm of enumerations, the contrasting forms and colours of the grains and seeds, and the shining honey strictly depend on the materiality of the verb.

The food was exhibited in a separate agricultural section, but also in a hunting and fishing one. Group X contained 8 classes: 55. Materials and procedures used in the food industry; 56. Bakery products and their derivatives; 57. Bakeries and pie shop products; 58. Meat, fish, vegetable and fruit cans; 59. Sugars and confectionery, spices and appetizers; 60. Wines and brandies; 61. Syrups and liquors: various spirits, industrial alcohols; 62. Various drinks. All through 1900, the six Romanian can factories prepared pepper, artichoke, okras, grain, peas, beans, marrows, parsley, tomatoes, asparagus, tarragon, sour cherries, plums, apricots, peaches, bullaces, raspberry, gooseberries, great sturgeon, common sturgeon, dried herring, Danube mackerel, herring, pork, beef, veal. The sugar

factories used to display their manufacturing process that ranged from syrup to the refined sugar loaf. Capșa, Economu, Bella-Vista confectioneries displayed sweets, jams, preserved fruit, cakes, plated chocolate or the famous pistachio Turkish delight. The beverages were artistically presented, function of type, origin and quality. „Located in the machine gallery, near the Swedish stand, the entrance to the beverage stand designed at the Paris Exhibition was shaped like a vine arbour with a great iron-circled oak barrel on top of it. On both sides of the door were another two barrels with groups of small and big bottles that continued to spread everywhere among garlands, trophies and pyramids blended with vine and grapes. A 10-meter long and 1.50-meter wide double case lied on the lateral side. It contained bottled and labelled white and black wines ordered according to vineyards and categories of exhibitors. The spirits were classified by type and quality and arranged on the racks and walls inside the stand. Three large oak-carved cupboards, which were arranged near the left wall, contained the gas cylinders and the beer barrels of the Bragadiru, Luther and Oppler factories in Bucharest.“ (Olănescu: 1901, 315) The forty-six spirits factories used yeast to fatten 25,000 cattle. Each factory had comfortable stables. Romania really feeds us.



The French architect Camille Formigé designed the Romanian pavilions and the building of the Romanian restaurant after he had drawn old churches and monasteries during his studies abroad. This may be suggestive of the building of the restaurant which „symbolised our old countryside house by shape, division and colour. The porch columns were the perfect copy of Antim Monastery's columns whereas the cornices and the enamelled ornaments reminded of those in the church of Hârlău and in the Princely St. Nicholas Church of Iași. They produced a wonderful effect!“ (Ollănescu: 1901, 56). The site was perfectly designed for conveying the sacredness of nourishment. It enjoyed an extraordinary success: „The *Restaurant* was the first to be inaugurated in Bucharest on the 1/13th of May. According to the contract, Mr. *Ioan Doiciu*, our Concessionaire, had built it on the pillar of a first-class foundation. The finest Romanian and French cuisine, the most exquisite national and foreign beverages, the most reputed fiddlers (Pădureanu and Ciolac), the fast, kind waiters who served without being noisy noise, the furniture in good taste that was worthy of being admired, the attractive and joyful restaurant, the nice host ready to please everyone made it soon become the most elegant, the most visited and the most appreciated restaurant presented at the exhibition.

Bibliography

BREDEKAMP, Horst: *Nostalgia antichității și cultul mașinilor. Istoria cabinetului de curiozități și viitorul istoriei artei (Nostalgia for Antiquity and the Cult of the Machines. The History of the Curiosity Cabinets and the Future of Art History)* Cluj: Editura Ideea, 2007.
DINICU, Golescu: *Însemnare a călătoriei mele, Constantin Radovici din Galați făcută în anul (An Account of the Journey Taken in*

Famous politicians, artists, bankers and tycoons as well as French and foreign celebrities visited us and came back again to taste our dishes and to applaud the most thrilling songs performed by our fiddlers“). (Ollănescu: 1901, 37)

In the Romanian Peasant Museum nourishment is conceived and exhibited in its symbolic dimensions. Nourishment means to us a natural passage from daily life to metaphysics, nourishment means sacrifice, initiation, alms. The 1900 Universal Exhibition is overwhelmingly industrial and laic par excellence. Its exhibits lacked any deep symbolism and intrinsic beauty, except for exceptional cases. Arranged in symmetric rows that were part of garlands and cable mouldings or of cylinders, pyramids and spheres, things became beautiful by merging with figures viewed as aesthetic by nature. Wheat was not the symbol of Christ. It was multicoloured, hard or Algerian. It had glassy, floury and transient kernels. In 1885, Gh. Dem. Teodorescu had published in *Poezii populare române (Romanian Folk Verse) Colinda lui Christos (Christmas Carol)* in which the crucified body gave birth to wheat, wine, and holy oil. His contemporaries looked anxiously in the opposite direction: modernity. The ritual life of peasant things passed unnoticed even in *The Ethnographic Museum of National, Decorative, and Industrial Art* founded in 1906.

1824, 1825, 1826 by me, Constantin Radovici from Galati), Bucharest: Editura Tineretului, 1963.

OLĂNESCU, Dimitrie C.: *Raport general asupra participării României la Expoziția Universală din Paris (1900) (General Report on Romania's Participation in the Paris Universal Exhibition)*, Bucharest: Editura Socec, 1901.



Title: "Let's Be Happy!"

Author: Paul Drogeanu

How to cite this article: Drogeanu, Paul. 2008. "Let's Be Happy!". *Martor* 13: 153-156.

Published by: *Editura MARTOR* (MARTOR Publishing House), *Muzeul Țăranului Român* (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-13-2008/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

Martor is indexed by EBSCO and CEEOL.

Let's Be Happy!

Paul Drogeanu

Fifteen years after it was opened as a museum of arts and traditions, MȚR (the Romanian Peasant Museum) can also show us its last permanent exhibition room. As always, we visualise the concept (whether we talk about the opening of an exhibition or about the launch of a bibliophile printed work) offered to us with the elegance, simplicity and solemnity of a celebrating gesture made on a feast day. „The Cross“ Exhibition was inaugurated on Easter Monday (1993) whereas „The Nourishment that Binds“ was inaugurated on Sts. Peter and Paul's Day (2008). It is not by chance that this is one of the greatest feasts of the year preceded by the Great Lent.

Unlike the other rooms, the last one had not only to reveal (as an unveiled monument does) a conceptual-patrimonial kind of truth, but also to prove stylistic and emotional compatibility with the other visual testimonies displayed by another two exhibitions, „Life Customs“ or „Christian Law“. The inaugural addresses were made in the last but one room, in „The Home within a Home“ Room, an overwhelming next-door location where any other new site for patrimonial capitalization can be built, especially because the mandatory design solution was another strong central location with minimal wall exposure!

There have been many other challenges and bets to which the answer could not possibly be a

solution meant to ensure continuity, but only successes that should not obliterate any of the multiple elements (methods, images, procedures, emotions, thoughts, etc.) that made up the unmistakable core of MȚR's being so much endangered in 2004-2005.

The new management had to prove, especially on this occasion, that it won a dispute over ideas rather than a dispute over power (actually, one of the few disputes in post-1990 Romanian culture that polarised a large audience). It also had to prove that it was worth reintroducing ethnological research and graphic creativity in a programme meant to show the public a huge patrimonial treasure in the form of emotionally and conceptually tense expositions, not in the form of didactic, explanatory-oriented exhibitions.

The next step was to try to fulfil some older dreams of the founding fathers.

The strong core (the Nourishment exhibition) of the MȚR's project (which joins visual anthropology with ethnological patrimony and cultural anthropology with political and urban anthropology) had to be unostentatiously surrounded by the wide range of gestures made by MȚR, translated as street acts, economic, leisure or life-styling valorisation. All this is consciously done because *finis coronat opus* or it can

definitely fail to make the work complete. I suppose that the tension created two or three years ago has always been heightened until the day before the opening, that the last night brought forth some of the safest touches (for instance, I am thinking of Lila Passima's fireplace).

This Sunday morning we can see (say) the following:

Initiated under the sign of the Cross, the museum proposes a discourse and a journey through Romanians' village culture that prevails up to the end in the image of the Tree of Life.

Beauty (as a means of conveying and affirming the truth), **Happiness** (as an agent for stimulating understanding), *The Prevailing Visual* (as a sign of the contemporary way in which valorisation is done) are a few working methods imagined by Horia Bernea (see the 1994 notes) and used for this purpose in order to finally obtain a symbolically efficient *Installation* (to quote again some of Horia Bernea's thoughts on the museum, on quantities, materiality and crossing, printed by MTR in 2001: „the result is an ensemble that I would rather call a contemporary art installation, to the extent to which the church altar is an „Installation“). Visitors take a spiral journey of initiation that puts together the different alchemies of essential nourishments, thus becoming an *Installation*. It is also a *spira mirabilis* and a *via crucis*. Like many labyrinths on the cathedral floor, this installation can be symbolically covered by the visitor (pilgrim) up to a core that stands for the heavenly Jerusalem. The funeral candle is such a ceremonially symbolical and strongly significant installation in the Romanian tradition. It is the spiral ritual wax that is put on dead people's chest and is as long as their physical size which burns together with their souls, embodying a poetic model.

The dungeon-like verticality and the cathedral-like height of the installation are underpinned by the small area of this room. The prevailing rhythmic access to the exhibits reinforces the idea of paradigms represented by signs and nutritional processes. The museum brings forth

a prominently ethnological discourse that characterises the nourishment that binds. We are shown essences of nourishment and of the nourishing process. Ceremonial nourishment does not only depend on rituals, but also on the cultural aspect of life. The visitor who participates in this exhibition has the impression that we learn something about manna food and fruit, the fruit-yielding blessing and its holiness (manna is a word of Greek origin, 'hrana' (nourishment) comes from the old Slavic language, 'bucate' (food), 'grîne' (grain) and 'merinde' (victuals) come from Latin). Manna is not only the food that God dropped every morning from the sky in order to feed the Israelites during their travels in the desert, nor is it involved in setting weekly feast days. It is the good nourishment, the yielding food crops that can be stolen or can run out just like luck. To use a term so much used in the artistic explorations of the 1980s, the central scaffolding is a kind of „nourishment as deed and metaphor“ (more or less conceptualist collective exhibition projects like *Place – deed and metaphor* or the *Fireplace – deed and metaphor*, which do not accidentally take the Village Museum as their exhibition context).

Apart from the permanent exhibition, the temporary one is also open as a variation on the same theme. Or maybe not, maybe it rather speaks about food and victuals, about the opulence, eclecticism and picturesque of the topic. The space is horizontally-oriented here. Therefore both the journey and the sight cover straight lines that end with a huge, long, food-abounding Great Table. We deal with a crafty combination of syntagms that are joined according to an ethnographic pattern.

The permanent exhibition mirroring the temporary one, the paradigmatic axis mirroring the syntagmatic one, anthropological visualisation and patrimonial capitalisation mirroring ethnographic illustration not only sustain the exhibited theme, but also have the great merit of

plăcintă prescură must,
apă carne brutar,
ă blid alvită piparcă
vez otet rahat doi alis
ră mistuire pancove le
stir susai hrubi găluște
cartabosi drob sat
ghisman urdă păsat
rim cu apă rece limut
gură dinți untură p
a sarmale peste muntii Carpa
să mori" blamamiele limba

purifying the past acts of violence, of turning them into dialogue.

The contexts in which the two museum exhibitions are placed include other illuminating facts related to *The Nourishment that Binds*, to rare or ordinary feasting occasions. What I mean is that the written version of the project, strengthened by the joy of the nicely edited words, was launched at the opening. The discourse of this cultural anthropology album meets the expectations we dream of when we share the achievements of the Hainard-Kerr exhibition model in Neuchatel.

There are another three recent achievements that are part of „small anthropology“, also called applied anthropology, which have always been in line with MTR's style. It is a kind of direct ethnology which is important for the urban lifestyle. These are the Peasant Club (the compulsory meeting point of Bucharest conviviality), the Peasant Fair, a reinvention of the ambulant market of direct producers that the urban buyer had wanted to meet again for such a long time, and the Summer Garden restored under a bunch of trees in the museum yard, under the alert eyes of the classics of dialectic materialism.

Let's be happy!





Title: "Inwardness"

Author: Pavel Șușară

How to cite this article: Șușară, Pavel. 2008. "Inwardness". *Martor* 13: 157-160.

Published by: Editura MARTOR (MARTOR Publishing House), Muzeul Țăranului Român (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-13-2008/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

Martor is indexed by EBSCO and CEEOL.

Inwardness

Pavel Șușară

In trying to contextualize **Nourishment**, the name of the two exhibitions hosted by the Peasant Museum as a whole, I must say that they could only be held in this place because of the pressure of precedent, of a subtle determinism which inevitably leads to museographic and spiritual constructions. This says a lot about the institutional structure we are part of, about its

style, about the type of thinking that generated it, about the attitude that made such reality possible. From this perspective, the name of the place known as the Museum of the Romanian Peasant seems to me to be somehow restrictive because the nature of the cultural projects unfolded here means more than particularizing or simply circumscribing a certain type of peasant,



whether or not he is Romanian, by a specific level of his historical, social, spiritual and moral existence.

I think that we rather find ourselves in a **museum of man**, in the deepest and most comprehensive meaning of the word that could encompass and represent any cultural space in the world. No matter if this museum is situated here or in Mexico, in Patagonia or in Canada, in the New World or in the ancient worlds, I believe that the existential reflexes captured and documented in its collections and exhibitions, which are spectacularly activated under our eyes and have affirmed man's integrity and coherence since day one, would be equally convincing and credible anywhere else, just as Grigore Leșe's music, for instance, could be placed in any traditional space, without seeming to be alien to it. Therefore, the first self-imposing statement is that we not only have to do with an identity segment as we generally understand the word, but also with an image of the substratum, with a dimension of primordial man in the full sense of the word.

From my point of view, this reality, this demonstration which, in the first place, is typical of the Museum and, in the second place, of the two exhibitions, reveal a fundamental aspect: our existence is only 5% material, external whereas the 95% left is a purely spiritual, moral one related to our inwardness. Our basic functions are almost insignificant, they hardly mean anything. The need for shelter is extremely scarce, the need for nourishment is very modest, the need for protective clothing is almost irrelevant. Inwardness means everything we add in order to make the whole complete, it means aspiration, a search for something. You can label that something in any way you wish: gnostic Absolute, the Christian God or any other name defining this transcendent, ultimate reality. The Peasant Museum and, implicitly, the two exhibitions display this very transgression of the immediate experience, of basic needs. It means looking up, jumping from the horizontal to the vertical

plane, but also looking back, from the austere space and sublime verticality to rich, baroque, and sensual horizontality.

As for the exhibitions, they are actually components of the same demonstration, they are two sequences of the same preoccupation. On the one hand, we deal with a redemptive journey of initiation represented by the permanent exhibition. It is an ascending journey, a route with fundamental stops like the Road to the Cross, as Mr. Paul Drogeanu said, which actually translate the interval between two crucial moments which are, after all, the only significant ones for the dynamics of our physical and symbolic existence. It stands for the distance between two absolute inner worlds, between the uterus and the grave, between birth and extinction, between coming into the world and the dissolution into elementary forms, which means an integration into the big Universe. All episodes connected with these two major moments are the very ceremonial whereby our existence makes sense, becomes significant and relevant in relation to our own existential awareness and to the others, to the world, to people, to the Absolute. Its inner ceremonial pursues a mystical-initiatic journey, the relation between day to day life and the absolute, between the underground world and the world above, between us and Heaven, between here and the afterworld. Nourishment becomes the vehicle of continuity, of existence beyond the visible and the invisible. On the one hand, nourishment ensures a kind of primary communication via a metabolic process, it makes its way from amorphous matter to structure, from inferior-ranked kingdoms to the celestial sublime and to what spirituality means. On the other hand, nourishment also means communication between the dead and the living, between the living and the paradisiacal space we crave for, at least theoretically and as a strong wish. Therefore, we are proposed an enlarged reading of our own being, a cosmic rhythm of the decisive moments of our existence.



The temporary exhibition also includes many levels and layers. It contains an ethnographic level, an objective level that is concurrent with an artistic level in the most accurate and true sense of the word. It is the level of pure expressiveness, of the object that communicates itself without any support or outside help. There is also a relationship between objects, the exhibits thus becoming an installation, a plastic perspective of an ensemble which becomes significant by junctions, by unmediated communication. Then we find the whole ensemble which means social life, community life that starts from the most different individual life experiences. We find characters, categories, *topoi*: the traveller, the host, the dining room or space, the feast of the dead, the celestial feast, the public house, the places where people meet, the places where people disappear or arrive. Thus, the structure of the exhibition is articulated on different levels even if, from the point of view of tactility, of sensory relationship, the exhibition is more conspicuous, more evident, closer to the idea of matter.

I believe that from all points of view, the two exhibitions also stand for a drastic sanction the Peasant Museum imposes on public space. In a world in which we shifted our focus on nourishment with all its connotations on to food as such, on to gregarious consumption, on to the ceremonial of a brutalized and aggressive daily life, the two exhibitions somehow put things in order and restore the foundation on which we should place ourselves in relation to ourselves, to social space, to public space in general. On the other hand, the exhibition is also a mystical, liturgical act, in the strictest sense of the word.

I cannot help confessing one of my major frustrations at this very moment, namely the absence of the person who acted as patron to this Museum, who initiated and trained this exemplary group of curators so that they were able to offer in their turn this event to us and to all potential visitors. I am obviously referring to Horia Bernea.





Title: "La nourriture selon l'anthropologie et l'ethnographie. Deux expositions au Musée du Paysan Roumain"

Author: Anca Manolescu

How to cite this article: Manolescu, Anca. 2008. "La nourriture selon l'anthropologie et l'ethnographie. Deux expositions au Musée du Paysan Roumain". *Martor* 13: 161-172.

Published by: Editura MARTOR (MARTOR Publishing House), Muzeul Țăranului Român (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-13-2008/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

Martor is indexed by EBSCO and CEEOL.

La nourriture selon l'anthropologie et l'ethnographie. Deux expositions au Musée du Paysan Roumain

Anca Manolescu

C'est par une section dédiée à ce thème qu'on achève en 2008, huit ans après la mort de Horia Bernea, la mise en espace du discours du MPR, tel qu'il l'avait conçu en collaboration avec Irina Nicolau et son équipe.

Comment peut-on prolonger sans mimétisme un style muséal inclassable, marqué par la griffe d'un grand artiste ?

A mon avis, la solution la plus sage et la plus sûre aurait été de changer nettement de manière muséale, en se mettant ainsi à l'abri des pièges de l'épigonisme. Afin d'en éviter le risque, risque d'autant plus accru que le style de Horia Bernea est fait de fraîcheur, de tâtonnements et de surprise, qu'il joue sur une liberté «contrainte» par des critères ténus, la rupture se présente comme la méthode la plus facile.

Ioana Popescu, Lila Passima et leurs collaborateurs se sont montrés toutefois plus courageux. Ils ont osé et ont réussi à cultiver sans fausse note le même langage muséal et cela parce qu'ils ne lui ont pas emprunté simplement son vocabulaire, mais ont mis à l'oeuvre sa syntaxe assimilée. Comme pour contredire ceux qui prétendaient que Horia Bernea avait fait du MPR un «musée d'auteur» – au sens subjectif et par conséquent quelque peu aléatoire de l'expression – ils ont prouvé que ce n'est pas tant un «style Bernea» qu'ils ont appris pendant une décennie

de travail à ses côtés, mais *les principes* d'une muséographie. C'est ce qui fait, selon moi, la réussite et la nouveauté de l'exposition intitulée la «Nourriture Lien». Car celle-ci n'est pas seulement conçue et construite selon ces principes, mais en plus et surtout elle les *expose*. Ils y sont exposés de manière prégnante, avec un radicalisme discret, sans qu'ils soient explicités, mis en discours, réduits à un schéma. Par une suite d'accents, par une certaine «intonation» du langage muséal, celui-ci devient un moyen de réfléchir sur lui-même, sur ce qui est propre à la muséographie du MPR; il donne en quelque sorte à voir son propre code, ses lignes essentielles. Quels sont ces principes et quelle expression reçoivent-ils dans la salle dédiée à la «Nourriture Lien» ?

1. Le poids de l'articulation muséale. La cohérence de l'ensemble.

Le premier principe qu'il convient de mentionner concerne le statut que l'objet a dans cette muséographie. Il n'y est pas traité en tant que pièce isolée, «pièce d'art», selon une perspective strictement esthétique. Il n'y est pas traité non plus comme élément qui sert à reconstituer des contextes (matériels ou idéologiques), selon une perspective fonctionnaliste.

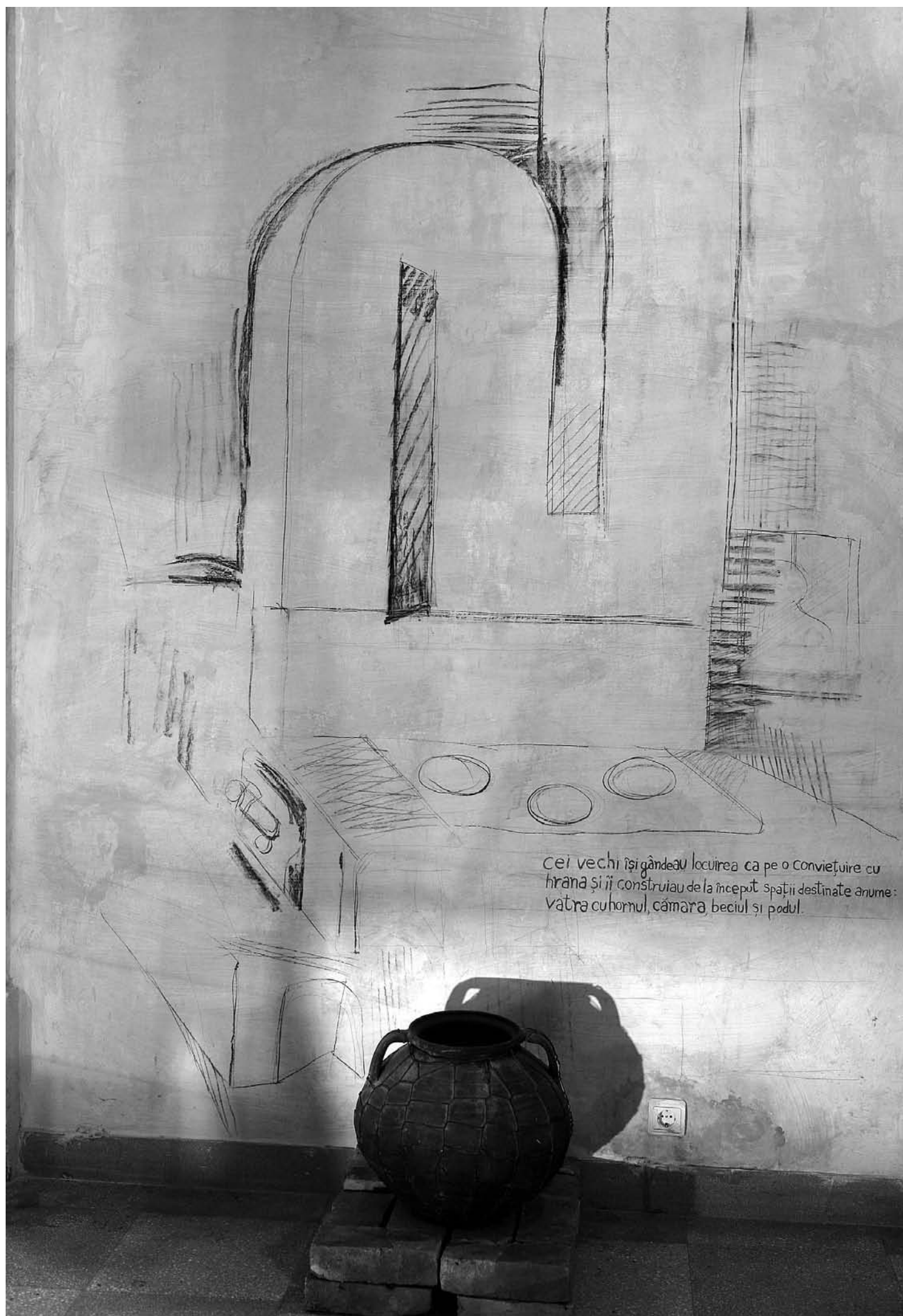
L'objet y est approché (et valorisé) en tant qu'*élément d'une logique symbolique*, en tant que participant à des enchaînements qualitatifs, comme nœud matériel, concret d'une vaste trame d'associations qui relient entre eux les niveaux du monde et tous ces niveaux à la réalité forte des archétypes. Puisqu'il a comme matière dominante d'étude l'homme et la civilisation traditionnels, le MPR s'efforce de thématiser ce qui est essentiel, englobant, décisif pour leur manière de penser et de faire, c'est-à-dire précisément la logique symbolique qui commande leur *Weltanschauung*.

Au moyen de «l'espace actif» où l'objet se trouve placé on essaie de suggérer la multitude des correspondances – présentes dans les textes et les matériaux de terrain, analysées par les études anthropologiques et non pas imaginées de manière ludique – que la forme de l'objet, sa matérialité ou sa fabrication, sa fonction rituelle ou usuelle suscitent. On essaie de suggérer le réseau des significations qui enveloppent et «situent» l'objet. On essaie de rendre compte de ce caractère *kaléidoscopique* du symbolisme dont parle J. Huizinga (2002, pp. 289-305). Or, ce caractère implique que chaque structure symbolique bien réalisée contient une complétude harmonique, qu'elle livre une expression (ou une suite d'expressions) du réel dans son *ensemble*, avec son ordre évident et son aspect caché, qui en constitue la racine non manifestée. A la différence de l'allégorie, l'image symbolique reflète, selon Goethe¹, une idée qui, tout en étant infiniment active, reste cependant inexprimable, alors même qu'elle reçoit d'innombrables visages et des expressions dans toutes les langues du monde. De telles structures symboliques exigent par conséquent une interprétation qui, en en déployant les significations, intensifie en même temps la conscience de leur source ineffable. Elles exigent une archéologie du sens qui, à chaque découverte, plonge plus profondément dans l'inexprimable d'où le sens émerge.

Lorsqu'on pénètre dans la salle dédiée à la «Nourriture Lien», on est frappé par son minimalisme monumental, par le recours très parcimonieux aux objets. C'est à peine si on distingue quelques pièces accrochées aux parois. Imposant, massif, un échafaudage en bois blond, un podium en spirale occupe tout l'espace et oblige presque le visiteur d'emprunter sa voie ascendante de «ziggourat» végétal. Les objets – les compositions d'objets – se trouvent *inclus*, *enterrés* dans ce support : soit cachés dans son soubassement, soit découverts littéralement sous les pas du visiteur, soit entrevus quelque part en bas, dans un coin de la salle, comme des entités dépendantes de la spirale. Les pièces exposées sur les parois semblent participer elles aussi à la même structure, au même mouvement.

Si on tourne le regard vers la base, à demi caché, du support – ce que le visiteur n'a pas coutume de faire – on constate que l'échafaudage enroule ses anneaux autour d'un tronc authentique d'arbre. Cette installation, où les objets sont intégrés et presque dissimulés, constitue un analogon, d'autant plus suggestif qu'il n'est pas explicite, de «l'arbre du monde». Elle suggère la structure hiérarchique de l'univers, dont les niveaux se déploient à partir d'une racine cachée, autour d'un axe invisible. On nous propose l'image symbolique de l'univers en tant que plante «bonne à manger». C'est cette image qui forme le support, mais surtout le cadre herméneutique de l'exposition. C'est elle qui *situe* une thématique universelle de la nourriture, avec ses nombreuses zones de signification : la «passion» de la matière afin de devenir aliment, les «degrés de nourriture» de l'histoire sainte, de la vie humaine, de l'année liturgique; le pouvoir si essentiel de la nourriture à faire la communion, l'unité, son rôle dans le trajet de l'âme à travers les «douanes» de l'au-delà, et, comme le pôle auquel tous ces aspects se rattachent, le sacrifice christique.

Nulle part dans le MPR, le support de l'exposition n'a autant de massivité, d'«autorité», de capacité englobante. Partout ailleurs, la matière



cei vechi își gândeau locuirea ca pe o conviețuire cu
hrana și îi construiau de la început spații destinate anume:
vatra cu hornul, cămara, beciul și podul.

muséale « annexe » – supports, cadres, mannequins, traitement de l'espace – se « fonde » dans l'exposition, dialogue avec les objets, contribue au déroulement du discours, sans jamais le dominer. Ici, en échange, le support inclue les objets – tant du point de vue spatial que du point de vue sémantique –, il les situe dans une grande structure symbolique, il en fait la matière d'expression d'un sens global.

Aussi ce support englobant se laisse-t-il lire comme un emblème qui figure le *code museal* même du MPR, sa manière d'entendre et de pratiquer la muséographie. Car ce code consiste dans l'usage des objets en tant qu'éléments d'une « phrase » muséale, en tant que points d'appui pour le déploiement d'une interprétation, pour l'exposition d'une idée. Dans les termes d'Irina Nicolau, les objets y sont des « arguments » de la démarche et de l'exposition anthropologiques. Selon Horia Bernea (1996, p. 208), « on doit provoquer l'objet afin qu'il devienne un agent à travers lequel on produit de l'information », on fait passer des significations. Splendides ou modestes, les objets y constituent des éléments de morphologie que la syntaxe muséale utilise afin de thématiser les structures mentales, les représentations, les principes des mondes traditionnels, cette logique symbolique qui – *elle aussi* – fait des objets du monde son vocabulaire afin d'établir des rapports, des correspondances, des enchaînements entre les différents niveaux du réel. Le support englobant indique – avec des *moyens museaux* – cette double syntaxe.

Le musée-trajet

Un autre principe du MPR consiste à proposer une muséographie qui incite le visiteur à devenir actif, à approcher les compositions, les situations et les perspectives muséales selon une interprétation personnelle et non pas imposée et unique. Délibérément polysémantiques, riches de suggestions et d'allusions culturelles, étonnantes parfois, elles invitent le visiteur à construire son propre trajet ou plusieurs trajets

de sens, à expérimenter lui-même le caractère « kaléidoscopique » de l'exposition. Celle-ci vise essentiellement à transformer le visiteur en « voyageur », en le déterminant de participer au mouvement de la thématique qu'on lui propose. En quoi consiste ce « mouvement » ?

Tout d'abord, il s'agit du mouvement propre au sujet du MPR, à savoir la logique symbolique selon laquelle l'objet (traditionnel) renvoie à des significations déployées le long de la hiérarchie du réel. Chaque thème y contient implicitement l'idée de trajet, puisque chaque thème se présente comme suite de degrés qui couvrent le devenir du monde et le destin intégral de la personne humaine. Les études anthropologiques mettent en lumière à profusion de tels degrés : rites de passage, rites d'agrégation et de séparation, de communication et éventuellement de communion entre les mondes, représentations de l'ordre, du désordre, de la restauration, structures de classification dont l'expression se modifie, est adaptée et réadaptée selon le contexte historique ou socioculturel. Faire un musée de type anthropologique revient, en grande partie, à mettre en espace des *thèmes-trajet*, d'en proposer les articulations, les étapes, le cheminement.

Une autre tâche, encore plus subtile, consiste à mobiliser le visiteur, à le transformer en partenaire herméneutique, en lui suggérant l'attitude itinérante. Horia Bernea (1996, p. 203) caractérisait le MPR comme « un trajet d'initiation, un trajet vivant, hiérarchiquement accessible selon l'intérêt et le degré d'instruction du visiteur ».

Dans quelques points de l'exposition du MPR, on a mis même en place des « dispositifs » qui marquent la condition itinérante du visiteur à l'intérieur du mouvement muséal. Le plus expressif se trouve à l'entrée dans la salle « La croix est partout », un espace où on met en corrélation la croix et la fenêtre, en insistant sur la qualité de la croix d'être l'instrument symbolique par excellence du passage d'un monde à l'autre, d'un niveau de réalité à un autre, d'un état de l'être à un autre. Or, le visiteur accède à cette salle à travers une ouverture en forme de

Cruce-n casă

Cruce-n masă

Cruce-n totu patru
cornuri de casă

† † † † †

Dumnezeu
cu noi la masă

croix découpée dans un rideau textile. Avant de rencontrer la thématique du « passage par la croix », le visiteur « performe » ce passage, il acquiert de *manière muséale* l'expérience de ce qu'on lui propose de voir et d'interpréter.

Dans la salle de la « Nourriture Lien » l'idée de trajet est dominante, explicite, persuasive. Le support englobant transforme tout l'espace en *espace-voie*, en voie spirale orientée. L'exposition ne se donne à voir que dans la mesure où le visiteur parcourt cette voie. Il y est presque obligé de marcher sur les vitrines encastrées dans le podium, de « prendre en sa possession » les compositions d'objets, de les parcourir comme autant de degrés, de les assimiler comme autant d'états ou de « stations » d'un voyage.

A chaque point de ce trajet, le visiteur se trouve entouré par une « situation muséale », composée des groupements d'objets et de textes qui sont soit découverts à ses pieds, soit à demi dissimulés entre les spires de l'échafaudage ou dans les coins de la salle, soit proclamés sur les murs. Mais à chaque point, il a une *vue de l'ensemble*, une perspective toujours différente sur l'espace et la thématique en leur *entier*. Il peut s'arrêter afin de percevoir/ scruter/ amplifier par une interprétation personnelle les repères de sens contenus dans chaque situation ou perspective, ou il peut passer rapidement à travers chacune d'elles, mais il fait en tout cas l'expérience – même non réfléchie – du caractère *kaléidoscopique* et *itinérant* propre à une logique symbolique.

De toute façon, la posture qu'il doit adopter afin de voir les objets exposés, le fait qu'il doit se pencher pour les découvrir à ses pieds sont trop inaccoutumés pour qu'il n'en soit pas interpellé. C'est la posture de l'interrogation, de la recherche, de l'« approfondissement ». Afin d'en fortifier la suggestion, les auteurs de la salle ont fait appel à un procédé déjà utilisé dans d'autres points du MPR, à savoir la décomposition d'un objet. Ils ont encastré dans le podium le plateau d'une table, support pour des objets relevant de

l'inventaire des noces, tandis que le reste du meuble, les entrailles découvertes, se trouve plus bas, à côté du support où l'œil l'aperçoit selon une perspective plongeante, comme métaphore du caché, de l'intérieur qu'on doit atteindre, questionner, creuser.

Si on met cette métaphore en corrélation avec la structure de la salle en son entier, elle indique un principe subtil du cheminement herméneutique, mais surtout du chemin spirituel: à savoir que la descente dans les strates d'un thème, d'un texte ou de l'âme détermine une ascension. Il existe une symétrie verticale qui fait qu'une fois un certain degré atteint dans la profondeur, celui-ci rend actif son correspondant selon la hauteur. « Plonge en toi-même et plus profondément encore, alors tu trouveras une échelle qui te permettra de monter » : ce sont à peu près les termes d'une sentence ascétique chrétienne du VII^e siècle.² Mais « la montée par l'approfondissement » n'est pas seulement une règle paradoxale du chemin contemplatif. C'est la même règle qui commande le développement organique, parabole du développement spirituel: le grain de blé doit descendre et s'enterrer afin que la tige monte et que la plante devienne pain, « nourriture-lien ». La logique symbolique en son entier est dominée par le même principe de la symétrie verticale, du reflet. Les réalités supérieures ne sont pas adéquatement représentées sur notre plan d'existence par des analogies directes; ils le sont par des analogies *inverses*.³ Plus un symbole se trouve placé en bas de l'échelle de l'être plus il est capable de refléter, du point de vue qualitatif, des réalités d'en haut. C'est l'infiniment petit qui symbolise le mieux l'infiniment grand. Voilà la raison pour laquelle le mouvement du regard ou de l'attention vers « le bas », vers ce qui est menu/ discret/ caché peut ouvrir la voie vers le zénith.

La salle de la « Nourriture Lien » entraîne le visiteur dans ce type de mouvement double. D'un côté, il est invité à regarder surtout les objets – sobres quant à leur apparence et distribués avec économie – qui se trouvent sous ses pas.



D'un autre côté, son regard attiré vers le bas, il avance le long de la spirale ascendante. Il « performe » lui aussi une « montée par l'approfondissement » jusqu'au moment où, atteignant le sommet de la spirale, il en rencontre l'axe ou le pôle dont dépend toute la thématique parcourue. Là, un texte de ballade associe la croix et l'arbre du monde et exalte le sacrifice du Christ en tant que source d'où découlent les sèves de l'univers et les aliments essentiels.

C'est toujours de ce sommet que le regard peut lire et comprendre une composition verticale particulière. La moitié inférieure de celle-ci, à demi cachée par le podium, est un arbre funéraire reconstitué. Un tel arbre, on le sait bien, figure rituellement le trajet de l'âme à travers les douanes de l'au-delà et sert de support pour les aliments rituels qui doivent l'accompagner. La moitié supérieure de la composition, quoique qu'elle s'étire, bien en vue, sur la paroi de la salle, ne reste pas moins évanescence: c'est une échelle fragile faite de branches d'arbre, teinte à la chaux, qui s'appuie sur un voile dont les bandes de broderie suggèrent une succession de degrés. Le tout n'est-il pas une métaphore visuelle de la figure archétype (l'échelle) qui se reflète dans les objets (rituels ou non) de notre monde? Le tout n'est-il pas une métaphore pour le style MPR qui, en refusant de miser sur la reconstitution des contextes, choisit d'en extraire les significations? Très hétérogènes quant à leurs fonctions, l'échelle et le voile ne s'apparentent moins du point de vue symbolique. Juxtaposée à l'échelle, la *texture* fortifie l'idée de suite de degrés, de montée dans l'invisible. Variante éthérée du trajet vertical, l'échelle-voile manifeste, proclame même la stratégie du MPR, celle de proposer les objets non selon leur fonction explicite, mais comme des arguments d'une démonstration anthropologique.

Enfin, une dernière manœuvre invite le visiteur à considérer la salle comme un trajet herméneutique. Lorsqu'il se trouve devant celle-ci, avant d'y pénétrer, il la regarde à travers une

ouverture assez étroite qui l'empêche de lire l'ensemble, mais donne à voir seulement un fragment chaotique de l'échafaudage. Le visiteur ne comprend pas bien ce qui l'attend au-delà du seuil. En échange, l'autre passage, celui qui conduit à un riche « cabinet d'étude » sur le thème exposé est très ample. Il laisse parfaitement voir la structure de la salle en son entier, la forme globale qui la commande. C'est seulement après avoir parcouru la salle-spirale, avec ses degrés, ses stations et ses situations muséales, après l'avoir laissée en arrière, qu'on peut regarder/comprendre sa structure et son titre: la Nourriture Lien. C'est seulement si on regarde l'échafaudage de ce « point final » qu'on peut saisir qu'il est construit comme une longue table de festin rituel, qui s'enroule autour d'un axe vertical. Qu'il représente donc le support de la communion alimentaire entre les membres de la communauté, entre les vivants et les morts.

A ce moment le visiteur se rend compte que, lui aussi, il a traversé une succession d'étapes ou d'« états », de la confusion à l'interprétation et, enfin, à l'élucidation de la thématique proposée. Il se rend compte qu'il a été mis dans « un état d'itinérance ».

Un langage de type proprement muséal

Le support englobant dont j'ai tant parlé contient, on l'a vu, de nombreuses suggestions et allusions symboliques: arbre du monde, spirale verticale, table de festin, voie. C'est lui qui exprime la structure thématique de la salle; c'est lui qui offre la syntaxe muséale qui articule les objets; c'est lui qui détermine le visiteur à « performer » un trajet. On peut se demander si cette construction plurifonctionnelle, loin de constituer un « support » de l'exposition et du sens, ne tend pas en fait vers la scénographie, ne s'affirme pas comme une construction autonome par rapport à laquelle les objets sont de simples détails décoratifs. On peut se demander si elle ne court pas le risque de transgresser le code muséal pour devenir « mise en scène » d'une



thématique anthropologique. Horia Bernea était très attentif à ne pas dépasser le seuil entre les deux, à ce que le MPR se maintienne – avec toutes ses hardiesses – à l'intérieur d'un langage de type muséal.

Selon moi, les auteurs de la « Nourriture Lien » se sont avancés délibérément jusqu'à ce seuil, sans le dépasser. Un premier argument en ce sens: le support englobant conçu par Ioana Popescu a comme fonction première d'établir le *rapport* (un rapport spécial) entre les *objets* et le *regard* du visiteur. L'échafaudage n'annexe pas les objets, mais les propose au regard selon un mouvement inverse par rapport à la manière courante d'une exposition. En fait, ici les objets ne sont pas *exposés*, mis de manière offensive devant le visiteur, élevés sur des socles, ils ne s'*avancent* pas vers celui-ci. L'œil ne rencontre pas des objets bien mis en vue, il doit les chercher. Cachés, encastrés dans le support, ils exigent la découverte, ils attirent le regard vers leur intérieur. On construit de cette manière un rapport binaire plus actif entre l'œil et l'objet; on obtient une « phanie » de l'objet bien plus subtile que dans l'exposition « affirmative », où le visiteur est plus enclin à enregistrer passivement la matière visuelle devant laquelle il défile.

Ce type de rapport – entre le regard et l'objet caché, entre l'objet et le regard qui le creuse jusqu'aux entrailles – est spécifique pour la muséographie du MPR. La salle « Reliques », par exemple, renverse de manière programmatique le rapport commun entre l'extérieur et l'intérieur de l'objet. Une église y est vidée de tous les objets liturgiques, qui sont exposés le long des parois de la salle, afin que le regard puisse lire la structure de son espace intérieur, son vecteur. Dans la salle « Temps », l'objet le plus fort, le plus polysémique, celui qui signifie le dépassement de la temporalité et, tout à la fois, l'infusion de vie qui permet au temps de durer, l'objet « polaire » par rapport à la thématique de la salle, un objet qu'Irina Nicolau caractérisait comme un « objet total » est délibérément placé dans un coin, protégé par l'obscurité. On doit

pénétrer dans cette obscurité pour percevoir des significations qui relèvent de ce qu'Andrei Pleșu (2003, p. 131) appelait « les inévidences essentielles ».

Horia Bernea (1996, pp. 2002-201) ne définissait-il pas la muséographie du MPR comme une « muséographie négative », « apophasique », où les affirmations muséales sont conçues de telle manière qu'elles n'arrêtent pas le visiteur à leur « lettre », mais le guident vers des significations plus subtiles et, à la limite, inexprimables ? La salle de la « Nourriture Lien » ne fait que mettre en évidence avec un certain radicalisme ce rapport *inversé* entre le regard et l'objet, elle ne fait que proclamer cette « muséographie négative ».

Le second argument qui prouve qu'il n'y a pas de transgression vers la scénographie concerne la matérialité de la salle. Entre le support de bois blond, neuf, luisant, dont la forme étrange (myriapode ou colimaçon) a des contours nettement dessinés, et les objets chargés de patine le contraste est fort. Ce contraste sépare le support des objets, il déclare leur différence, en interdisant l'illusion d'un *ready-made*. Dans sa matérialité franche, le support reste support et véhicule/ métaphore pour un thème, sans aucune tendance de se transformer lui-même en objet d'exposition. Par son volume qui occupe toute la salle, il se trouve plutôt en continuité avec l'espace de l'exposition, qu'il module de manière prégnante.

La disproportion délibérée entre le support et les objets qu'il recèle tient certainement d'un certain radicalisme muséal. Mais c'est précisément par le choix de cette solution limite que les auteurs formulent de manière appuyée – à l'intérieur même de l'exposition – le code du MPR. Les principes de sa muséographie y sont soulignés par des métaphores visuelles fortes; ils y sont déclarés par le « passage à la limite » de certains procédés qui, dans le reste du musée, opèrent plus discrètement.

Cette option radicale acquiert un relief encore plus accru par le voisinage de la



«Nourriture Lien» et d'une exposition temporaire dédiée toujours au thème de la Nourriture, qui fut réalisée par une autre équipe du MPR. Etendue sur une surface beaucoup plus grande, cette dernière est peuplée d'une masse d'objets admirables et de compositions pour la plupart pleines d'imagination esthétique, bien construites, parfois un peu naturalistes, qui réjouissent sans difficulté l'oeil. On se trouve devant des reconstitutions gracieuses de contextes traditionnels, mais aucune syntaxe muséale n'y intervient pour les articuler. Ce qu'on propose au visiteur c'est un *inventaire* de la thématique en cause, et

non pas sa *logique* kaléidoscopique. On lui offre une description, pas une interprétation. La salle de la «Nourriture Lien», où une forme unique suggère les différentes lignes du symbolisme de la nourriture, situe les objets, détermine l'attitude du visiteur, apparaît d'autant plus nettement comme une salle-structure, comme le développement-enveloppement d'une unité. Le visiteur peut faire ainsi la comparaison très instructive entre une exposition de type ethnographique et une exposition de type anthropologique.

Bibliographie

BERNEA, Horia: „Le musée? Une opération de connaissance libre“, *Martor* I, 1996.

HUIZINGA, Johan: *Amurgul Evului Mediu (L'automne du Moyen Age)*, traduit du hollandais par H.R. Radian, București, 2002, Humanitas (I^{ere} éd. hollandaise: 1919).

Nichifor din Singurătate: „Cuvînt despre rugăciune“, în *Filocalia* VII, traducere, introducere și note D. Stăniloae, București, 1977, Ed. Institutului biblic și de misiune al B. O. R.

PLEȘU, Andrei: 2003, *Despre îngeri*, București, Humanitas (éd. fr. *Actualité des anges*, trad. fr. Laure Hinckel, Paris, Buchet Chastel, 2005)^

Notes :

¹ *Sprüche in Prosa*, nr. 742, 743, apud J. Huizinga, 2002, p. 293.

² Issac le Syrien, dans Nichifor din Singurătate, 1977, p. 22.

³ Voir à ce sujet Andrei Pleșu, 2003, pp. 57-75.





Title: "Propos libres et critiques autour de *La nourriture qui lie / Hrana care leagă*: un livre, deux expositions"

Author: Marianne Mesnil

How to cite this article: Mesnil, Marianne. 2008. "Propos libres et critiques autour de *La nourriture qui lie / Hrana care leagă*: un livre, deux expositions". *Martor* 13: 173-186.

Published by: Editura MARTOR (MARTOR Publishing House), Muzeul Țăranului Român (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-13-2008/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

Martor is indexed by EBSCO and CEEOL.

**Propos libres et critiques autour de *La nourriture qui lie...*
*Hrana care leagă: un livre, deux expositions.***

Marianne Mesnil

Prologue

La nourriture qui lie. Tel est le titre que portent les deux manifestations annoncées sur la même affiche du MTR en ce printemps 2008: deux expositions organisées autour du thème de la nourriture. L'une, permanente au sein du musée et, lui faisant face, une autre, temporaire celle-là. Un catalogue aussi, qui se défend de dire son nom mais le mérite si l'on s'en tient à la signification étymologique du terme grec *kata / logos*, « discours autour ». Il accompagne l'exposition permanente.

Je me dois avant toute chose de préciser les conditions dans lesquelles j'ai rédigé cette note sur ces variations muséographiques autour de la nourriture.

Les circonstances dictées par le calendrier ont voulu que dans un premier temps, je n'aie pu voir la nouvelle salle qu'au stade de la construction de sa structure en bois, sa « colonne vertébrale » en quelque sorte. Tandis que, au moment où je pouvais découvrir cette première exposition dans sa totalité, la seconde venait d'être démontée. En bref, dans les deux cas, c'est quasi virtuellement que j'ai pu me faire une idée de ces scénographies, en visionnant les deux CD qui en rendent compte. Ces CD balayent chacun l'espace muséal où se déploient

deux discours, variations sur ce même thème de la nourriture dans la culture paysanne roumaine. Par ailleurs, le catalogue qui m'a été transmis m'a permis de compléter ma perception de l'exposition permanente. Aussi, l'essentiel de ce qui suit résulte de ces informations visuelles et /ou textuelles. C'est seulement dans la dernière partie de ces propos que je tenterai d'ouvrir un débat sur l'exposition *in situ* du musée.

Ces précisions étant faites, revenons maintenant à une réflexion plus globale sur le thème abordé ici selon deux conceptions muséographiques censées se tourner le dos, sinon s'affronter, mais dont on verra que le « face à face » réserve quelques surprises !

Premier volet: l'exposition permanente

Premier temps : en feuilletant le catalogue

Il s'agit d'un bel objet, à la typographie soignée, à l'esthétique raffinée, un véritable plaisir pour les yeux. Les photographies y alternent avec les textes pour former un discours muséologique parfaitement cohérent. Le livre nous permet de saisir l'intention des concepteurs, le projet sous-jacent à la mise en scène des objets. Lisons donc « à livre ouvert ».¹

Ce petit ouvrage au format carré se présente à nous comme une prière sans fin qui chemine

au long du discours, de la première à la dernière page: l'exposition semble conçue pour être enfermée dans ce cercle sacré de la prière, de celle qui précède le repas de chaque jour à celle qui achève le repas du soir. Le parcours de l'exposition est conçu tout entier comme une succession de tels repas et nourritures imprégnés de sacré. Car le parcours auquel on nous invite explicitement, est celui d'un menu de nourriture biblique. C'est ce qu'indique par exemple le texte qui accompagne la *Pomme verte* placée dans une vitrine.

De la chute „alimentaire“ dans le péché et jusqu'à la délivrance par la nourriture sainte, on effectue une montée programmée par les ancêtres, tissée de prescriptions et de proscriptions, avec des repas abondants, excessifs et avec des repas délibérément pauvres.

Sur ce point, le concept muséologique est parfaitement explicite:

L'exposition se déroule en un tracé ascendant en spirale (...).

Trois raisons justifient une telle structure. Les deux premières sont d'ordre matériel. La troisième résume bien le but poursuivi:

*Le discours muséologique, axé sur la **montée** symbolique du matériau naturel sauvage à la nourriture fortifiée symboliquement. (Catalogue p. 9)*

Pour résumer l'impression d'ensemble que crée cette lecture, je dirai volontiers qu'elle se déploie tout entière dans une atmosphère de sacralité. Nous comprenons bien que ce dont il va être question ne relève guère de « l'acte qui apaise la faim », autrement dit du *manger* (*mâncare*), mais bien de cette « nourriture qui lie » (*Hrana*), entraînant un comportement qui est le propre de l'homme: la *commensalité*². La *prière*, fil rouge de l'exposition, dessine le sens horizontal du parcours, tandis que s'élève en spirale une autre voie qui tend, celle là, à la verticalité, à l'apesanteur, en un mot, à la *transsubstantiation*.

Deuxième temps :

De la skeuophanie à l'hiérophanie

Voilà donc un discours muséal aussi explicite que cohérent. Et qui l'est encore davantage, si l'on prend la peine de se référer aux textes des « père et mère fondateurs », Horia Bernea et Irina Nicolau³. Feuilletons-en quelques pages qui nous montrent combien fidèles ont été les auteurs de cette nouvelle exposition, au mouvement de renouveau de la scénographie qui s'est produit, après 1989, dans le domaine ethnographique.

On se souvient en effet de la manière dont H. Bernea conçoit une « muséographie organique » (qui) suit l'« ordre du monde (*rîndueala*) » et non un « ordonnancement (des objets) (*ordinea*) » (p. 17). Cette distinction entre deux types d'ordres, dont la langue française a du mal à rendre compte, renvoie en fait à l'idée d'une « Loi divine » relevant de la transcendance, qui se distingue de l'ordre établi par les hommes. Dès lors, ce « principe muséologique » donne au projet une vocation à débarrasser les objets de leur dimension matérielle pour en privilégier la poésie, la beauté, l'harmonie. Cette aspiration à une sorte de *transsubstantiation* de l'objet, l'artiste Bernea la formule très clairement :

Il existe, selon moi, dans le passage vers la salle des icônes, une diminution continue de matérialité: il y a une fragilisation du matériel, une diminution de densité. (in Bernea – Nicolau, op. cit., p. 9)

Horia Bernea peut parler du projet du M.T.R. comme d'un « but ineffable » pour lequel il se demande où s'arrêter entre le discours muséal et la métaphore (p. 7). Irina Nicolau, pour sa part, parle d'un musée « comme un chant, comme une respiration » (p.31). Et au centre d'un tel musée, Bernea a soin de placer *l'icône du paysan* (p.11).

Irina Nicolau reformule encore, à sa manière, un tel projet. Pour rendre compte de la



démarche de Bernea, elle forge un nouveau concept, celui de *skeuophanie*, qu'elle définit comme *l'apparition de l'objet au moyen d'un geste muséographique qui donne un nouvel éclairage au plus banal objet*. (p.29)

Un tel discours muséal appelle à d'autres références. On pense ici, en particulier, à un concept proposé, voici plus d'un demi-siècle par M. Eliade, celui de *hiérophanie*. Sans y faire référence (I. Nicolau n'aimait pas les citations, pas plus que les « étiquettes »⁴), il y a fort à croire qu'elle a forgé son concept par analogie avec cette hiérophanie eliadienne⁵. On peut même y voir un équivalent appliqué à l'objet mis en situation de valorisation de son potentiel de transcendance, lorsqu'il est « muséifié » avec talent. Et ce « talent », comme l'exprime encore l'artiste Bernea, tient notamment à la capacité à saisir la *beauté* des objets, à trouver le *rythme* qui doit s'instaurer entre eux lorsqu'ils sont disposés dans les salles:

Il faut de bonnes oreilles pour entendre ce que « disent » les objets... (p.15).

Pour effectuer ce parcours virtuel de l'exposition, ayons donc à l'esprit le concept proposé par M. Eliade. Si *l'hiérophanie* est conçue littéralement comme la *manifestation* du sacré (Eliade : 26), (et peut surgir à tout moment du quotidien), la *skeuophanie* d'Irina Nicolau apparaît comme son expression esthétique : le geste qui « élève l'objet » nécessite un état de grâce, celui de l'artiste qui perçoit la mélodie qui en émane, et contribue à cet ordre du monde, (cette *rînduiala*) dont participe *l'Homo religiosus* par excellence qu'est le « Paysan roumain », celui d'Eliade et de Bernea, en particulier.

Et, en effet, en reprenant les textes d'Eliade, on voit combien ils se trouvent à la base de la conception esthétique du re-fondateur du MTR, l'artiste et muséologue Bernea. En voici quelques illustrations particulièrement éloquentes.

Dans le premier chapitre de son livre célèbre, Eliade traite de « *l'espace sacré et de la sacralisation du monde* ». Il tâche de faire saisir le concept d'hiérophanie en insistant sur certains aspects qui permettent la manifestation du sacré. Après avoir rappelé, en introduction, ce qu'il entend par « hiérophanie », comme *manifestation du sacré*, qui se montre comme *quelque chose de tout à fait différent du profane* (p.17), l'historien des religions commence par mettre en valeur le fait que *pour l'homme religieux, l'espace n'est pas homogène*. Il y a un *espace sacré, et par conséquent « fort, significatif »*, qui s'oppose à d'autres espaces *sans structure ni consistance, pour tout dire : amorphes* (p. 25). Et, poursuit Eliade, dans une telle *étendue homogène et infinie, ou aucun point de repère n'est possible, dans laquelle aucune orientation ne peut s'effectuer, l'hiérophanie révèle un « point fixe » absolu, un « centre »*. C'est l'hiérophanie qui permet d'échapper *au chaos de l'homogénéité* (Eliade : 26).

Il n'est pas difficile de reconnaître dans cette conception non homogène de l'espace, l'un des principes majeurs qu'applique Bernea à sa muséologie. On la retrouve traduite en terme de *rythme* dans l'espace muséal de même que dans la distinction qu'il propose entre objets plus ou moins *forts ou faibles*. Quant à la nécessité d'un « point fixe » que fournit l'hiérophanie, selon Eliade, c'est, bien évidemment, l'icône qui, chez Bernea, en est l'expression suprême.

Le peintre paraphrase encore Eliade en parlant de la nécessité de *repères*. Selon lui, c'est de l'existence de tels repères, que dépend aussi le *rythme*, sans lequel il ne peut y avoir ni vie, ni « culture ». Finalement, l'absence de repères (conventions, loi...), *mène à la mort, c'est-à-dire au chaos et à l'anarchie*. (Bernea p.20).

Ces quelques citations suffisent sans doute à nous convaincre de ce que toute l'entreprise muséographique du MTR, menée sous la direction de l'artiste, s'inscrit totalement dans cette



Cruce-n casă
Cruce-n masă
Cruce-n toți patru
cormuri de casă
++++
Dumnezeu
cu noi la masă

conception eliadienne d'un *Homo religiosus* paysan, respectueux de « l'ordre du monde » (la *rînduiala*).

Troisième temps : une exposition « rêvée »

Dans le projet conçu pour cette première exposition, on l'aura compris, le *lien* créé par la nourriture partagée, est à chercher essentiellement du côté de la transcendance, de la *religio* (qui relie). Et si, d'aventures, est évoqué le repas pris en commun, la *commensalité* paysanne, qu'elle soit quotidienne ou festive, renvoie, d'une manière ou d'une autre, à une *commun*. Par un acte qui relève peut-être d'une « *skeuophanie* livresque, la nourriture semble subir une certaine *transsubstantiation* ou, pour le moins, un *allègement* de sa matérialité.

Comment, dès lors, les objets présentés dans le catalogue, vont-ils pouvoir contribuer concrètement, à la mise en scène d'une *nourriture qui lie ... l'homme à l'ordre du monde* ? Scénographie plus facile à rêver hors de toute contrainte, qu'à réaliser dans les salles d'un musée. Mais donnons-nous cet espace de liberté pour prolonger la démarche du catalogue.

Le premier geste (mental) sera de tenter d'effacer la lourde structure en bois grossièrement scié dont on a du mal à concevoir comment elle va permettre de produire cette impression de légèreté des objets qui vont prendre place dans l'espace de la salle ainsi redessiné et compartimenté. Il faudrait parvenir à en effacer la matière en essayant de l'*habiller*. Car ce chemin de bois devrait pouvoir mener à une élévation, selon un parcours en spirale, jalonné de stations initiatiques (*du berceau à la tombe et de Pâques à la Nativité*). Reste donc à trouver le moyen de son allègement progressif, au cours de la montée censée nous rapprocher du ciel. Dans cette scénographie rêvée, on peut, par exemple, avoir recours à une structure qui, une fois sa base bien établie « sur terre » tel la *sole*, plateau en argile crue d'un four à cloche⁶, va tout d'abord s'habiller d'une clôture de noisetier tressé (*nuiele*)

pour bientôt s'effacer au regard, lorsqu'elle atteint la voûte céleste, grâce à l'un de ces matériaux de haute technologie, comme la fibre de verre, capable de supporter des poids énormes au bout d'un fil à peine visible.

Le chemin en spirale pourrait se placer tout entier sous cette voûte, elle aussi diaphane, qui pourrait avoir la forme d'une « cloche », couvercle du four, à l'intérieur duquel serait projetée l'image d'une icône de la *Dernière Cène*.

Voilà en quelques lignes ce que pourrait être « dans l'absolu » la concrétisation d'une belle idée organisatrice de tout un univers d'objets qui contribueraient à la scénographie d'un discours muséal bien précis, placé sous le double signe d'un four mythique et d'un dogme chrétien qui renverraient tous deux à l'acte rituel quotidiennement reproduit, de la sacralisation de la nourriture et de sa forme chrétienne la plus élevée, *l'eucharistie*.

Quatrième temps : Du projet à sa réalisation

Tout ce qui vient d'être dit ne « coûte » pas grande chose. Un projet travaille avec des idées et des mots. Mais les véritables problèmes se posent bien évidemment lorsqu'il s'agit de se confronter avec la matière. Et c'est ici qu'il me faut bien avouer ma déception face au projet annoncé dans le catalogue! Etant entendu, cela va de soi, que les impressions que je vais maintenant tâcher d'argumenter, n'engagent que moi-même.

Les craintes que j'avais nourries en découvrant la lourde structure en bois, lors de mon passage au MTR, au printemps 2008, se sont confirmées. Le vernis qui en a recouvert les poutres épaisses, ne parvient en aucune façon à en atténuer la massivité. Trop présente, la structure pèse sur les objets qu'elle écrase véritablement. Ces objets, quant à eux, semblent épuiser leur force à essayer d'exister dans cet espace envahi par ce qui aurait dû n'être qu'un faire valoir de l'idée, en passant quasi inaperçu. En lieu et place d'un espace saturé de sacralité,



comme le laissait entendre le discours développé dans le projet et les images qui lui servaient de point d'appui, c'est un sentiment de vide que l'on éprouve en découvrant la nouvelle salle.

Les inscriptions ne manquent cependant pas, qui nous donnent la clé de lecture proposée par les concepteurs. Ainsi peut-on lire dès l'entrée:

La croix dans la maison

La croix à table

La croix aux quatre

Coins de la maison

Dieu

A table avec nous

Une autre inscription nous renvoie plus loin à *l'Hospitalité d'Abraham* :

N'oubliez pas que, par hospitalité,

Il en est qui, sans le savoir, ont reçu des anges à leur table...

Une suite d'icônes de la *Dernière Cène* ponctue l'ensemble du parcours où l'on croise également les nombreux pains d'offrandes (*pomeni*) ou eucharistiques, marqués du « sceau christique » au moyen du poinçon à pain (*pristolnic*).

Il est vrai, quelques éclairs d'inventivité viennent au secours du projet, telle, par exemple, la fragile échelle posée contre le mur d'entrée, et dont seul un ange pourrait gravir les échelons sans risquer de les briser. Ou encore, cette pomme encadrée qui, faisant un clin d'oeil au surréalisme, semble nous dire que « ceci n'est pas une pomme », mais bien plus qu'une pomme : qu'il s'agit d'un fruit défendu qui doit nous rappeler *la chute alimentaire dans le péché*. On peut aussi mentionner les oeufs de Pâques peints sur le mur blanc, presque ton sur ton, évanescents, à peine perceptibles. Ou encore la sobriété hiératique d'une scène de repas familial, fixée sur un mur de la salle, en un tableau photographique en noir et blanc. Autant d'objets ou représentations que la scénographie parvient à

« alléger » de leur poids de matérialité, mais qui soulignent d'autant plus la non présence de la plupart des éléments mis en scène.

Quelque soit leur beauté ou la pertinence du choix qui en a été fait, le reste des objets semble avalé par le monstre, cet « échafaud-age » qui trône au milieu de la salle comme un „centre du monde“ auquel l'attraction terrestre ne donne aucune chance d'atteindre un quelconque horizon céleste !

Ainsi me semble-il que, quelque part, sur le chemin qui mène de l'idée à sa réalisation concrète, s'est perdu ce „quelque chose“, *ce geste muséographique qui élève* auquel Irina Nicolau avait donné un nom plus grec que barbare: *skeuophanie*.

Deuxième volet : l' « autre exposition » ou l'exposition « des autres »

J'en viens ainsi à cette deuxième exposition, éphémère, celle-là, et déjà disparue. Elle a été réalisée dans le même moment que la première, pour permettre à une autre conception muséologique de s'exprimer, selon les vœux de l'actuel directeur du MTR. Ce projet „à deux voix“, Vintilă Mihailescu en a précisé les termes dans un article au ton quelque peu amère, (dont dénote le titre⁷) et dans lequel l'anthropologue constate l'échec d'une tentative qui aurait dû aboutir à un débat d'idées, sinon au sein du musée, tout au moins sur la scène intellectuelle roumaine. En effet, pour qui s'intéresse à la vie du MTR, le fait est bien connu que ce lieu est le dépositaire d'un double héritage. Outre l'équipe de muséographes qui se sont donnés pour mission de perpétuer la „tradition Bernea“ dont il a été question plus haut, le musée compte également des muséographes dont la pratique s'inscrit dans la conception classique des musées d'ethnographie roumains. Contrairement à la conception « révolutionnaire » que Bernea a imposée dans ce domaine, en prônant la rencontre entre l'ethnographie et l'esthétique, la conception « traditionnelle » participe d'un



mouvement historique qui tient à la fois de la grande entreprise des Lumières françaises, autrement dit, comprendre et ordonner le monde grâce à la raison, et de l'idéologie allemande, exaltant, quant à elle, « l'âme ou le génie du peuple » et, généralement, les valeurs nationalistes qui l'accompagnent.

Dans le cas présent, pour comparer les deux conceptions muséologiques (et les deux réalisations muséographiques qui leur correspondent), il me semble que l'on peut à nouveau recourir à l'opposition déjà utilisée plus haut, entre les deux termes que possède la langue roumaine pour exprimer deux catégories d'ordre. En effet, d'une manière générale, si la muséologie 'classique' (universelle) obéit au principe organisationnel de 'mise en ordre du monde' par la Raison humaine (*ordine*), la conception „révolutionnaire“ de l'artiste roumain se veut de l'ordre du transcendantal (*rînduiala*). Cette formulation, pour lapidaire qu'elle soit, me semble pourtant rendre parfaitement compte de l'écart qui sépare les conceptions muséologiques des deux équipes du musée.

Ceci laisserait donc supposer que l'exposition temporaire, variation sur le thème de *La nourriture qui lie*, mise sur pied par la « deuxième équipe » du MTR, représentant le courant de la muséographie classique, nous livre le spectacle d'une scénographie à l'image de cette „mise en ordre“ (*ordine*).

Nous ne nous étonnerions pas d'y trouver des objets dans un alignement composant une sorte d'inventaire en vitrine, de tout ce qui intervient dans les principales techniques de préparation de la nourriture paysanne : modes de conservation, de cuisson, récipients et instruments divers. Nous pourrions également y trouver, outre l'aspect quotidien de leur consommation (mobilier, vaisselle...), les moments forts de partage d'une nourriture festive, selon le découpage lui aussi « classique » du champs ethnographique : « *Du berceau à la tombe* » et

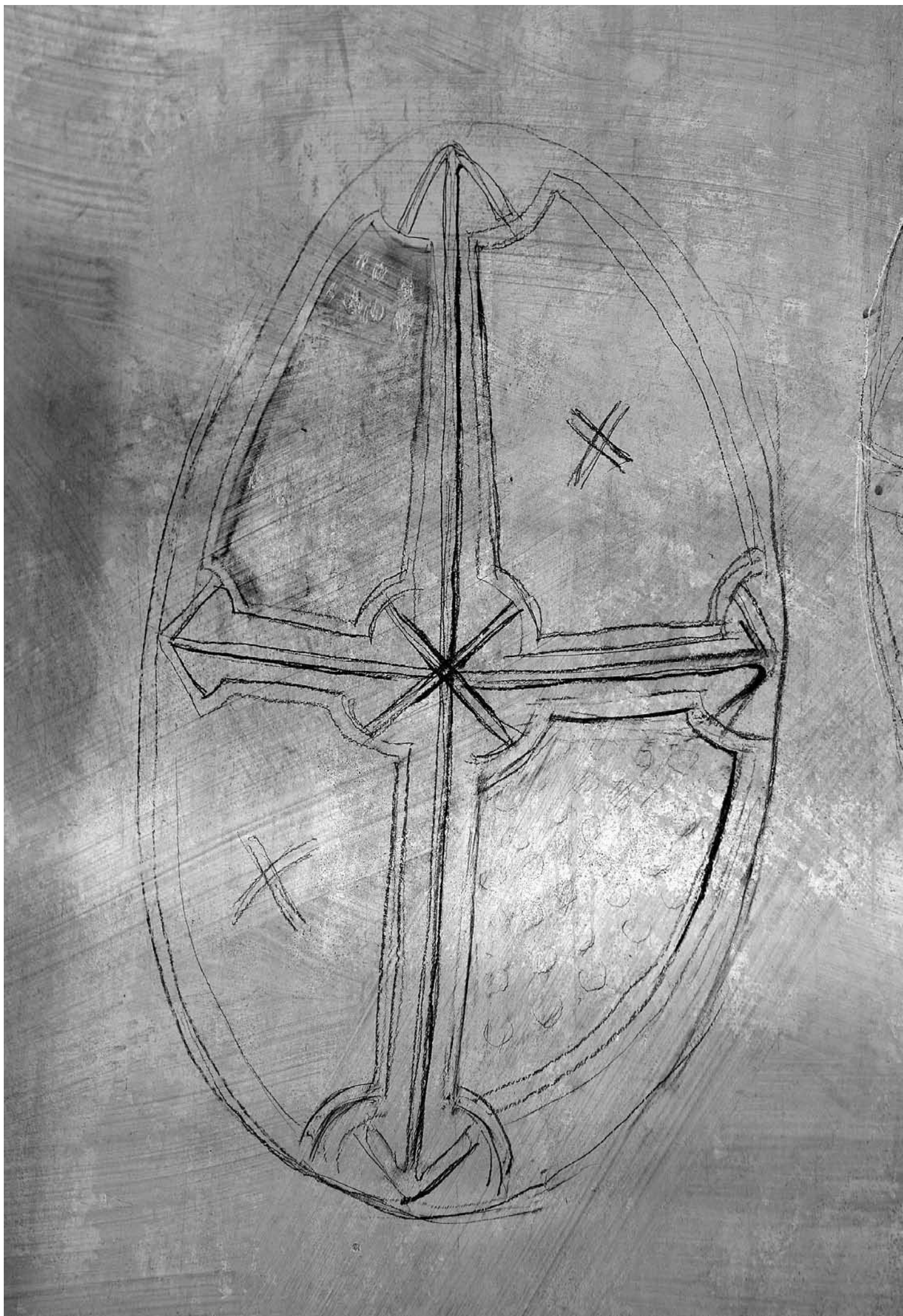
« *Cycle des fêtes saisonnières* ». Tout cela se trouve en effet abondamment illustré par un choix d'objets regroupés selon ces différentes thématiques⁸.

Pourtant, à en juger par le CD qui en donne une vue d'ensemble tout en en détaillant les divers éléments choisis pour y figurer, nous nous rendons compte immédiatement que nous n'avons pas affaire à l'exposition « classique » à laquelle nous pouvions nous attendre, venant des muséographes qui en sont les auteurs. Force nous sommes de constater que « quelque chose s'est passé ».

Est-ce donc qu'un souffle de transcendance a réussi à pénétrer ce lieu, en passant par dessous la porte d'entrée de cette exposition temporaire, qui, si l'on se réfère à la topographie, n'est séparée de la salle voisine que par un petit pallier ? Il semble à tout le moins que cette exposition se soit trouvée « sous influence » de l'esprit du lieu installé depuis les derniers jours de 1989, après qu'en aient été chassés les usurpateurs qui en avaient fait le *Musée du Parti Communiste Roumain*.

Et, plus précisément, demandons-nous en quoi cet « esprit » de la nouvelle muséographie a-t-il pu se matérialiser „de l'autre côté du miroir“ ? Je risque ici quelques exemples qui me semblent relever d'une telle influence.

La première impression qui me vient à ce propos, est la **redondance** des objets. Dans cette espace muséal, de par son abondance et son omniprésence, l'objet est roi. Il triomphe dans toute sa matérialité. Et, grâce à cette occupation de l'espace, l'objet „révèle“ sa beauté. Il ne se réduit pas à sa fonction utilitaire d'instrument. La leçon esthétique donnée par Bernea, lorsqu'il réalise la composition du mur d'assiettes en céramique ou celui des „poinçons à pain“⁹, semble avoir été bien assimilée. La densité qui émane des objets de même catégorie placés côte à côte, donne force et présence à l'ensemble et, dès lors, contribue à créer ce *rythme* de la vie



que recherchait l'artiste. C'est ce procédé qui semble avoir été utilisé dans l'installation d'une série de cruches dont l'abondance fait ressortir la beauté de l'ensemble.

A côté d'une telle *redondance*, nous voyons mises en œuvre, d'autres techniques qui ont pour effet, cette fois, de conférer une *légèreté* aux objets. C'est le cas, en particulier, de ces colliers de champignons et poivrons enfilés et mis à sécher, qui en prennent des allures de papillons ! Et les branches d'arbres garnies de leurs pains de mariage ou de mort, se déploient, eux aussi, dans un espace libre de contrainte qui contribue à produire une esthétique d'allègement.

Ainsi, peut-être sans en avoir pris conscience, voire malgré eux, les muséographes défenseurs de la tradition, semblent avoir saisi quelque chose de la leçon du maître. Mais, comme on dit dans le monde rural, le savoir des métiers ne s'apprend pas, il « se vole ». En cela, peut-être que, paradoxalement, les « artisans d'en face », en combinant leur pratique muséographique avec le « vol » du maître, ont construit une exposition qui, sans pour autant en atteindre le grand art¹⁰, n'en exprime pas moins une certaine conception dont ils lui sont redevables.

C'est déjà beaucoup. Et c'est peut-être le signe qu'au-delà des oppositions et des rivalités, le temps pourrait venir, où s'élabore une nouvelle synthèse, au-delà des anciennes querelles, qui réussirait à conserver l'acquit d'un savoir-faire forgé par plus d'un siècle de rigueur, et les leçons d'un artiste qui sut redonner « une âme » aux objets à travers un geste esthétique.

Post-scriptum

En refermant le « livre de l'exposition », m'est revenue curieusement en mémoire la scène d'un film vu il y a plus de trente ans.

Une jeune et belle paysanne porte un panier dont elle dispose le contenu lentement, avec soin, sur une table rudimentaire, devant un homme seul. Chaque geste est précis, mesuré. Pas un mot n'est prononcé. La scène se passe dans une pièce qui sert de cachot à un prisonnier. Il y règne une atmosphère de sacralité. C'est le „dernier repas du condamné“.

Ces images appartiennent au célèbre film de Liviu Ciulei, *La forêt des pendus (Padurea spânzuratilor)*¹¹, adaptation du non moins célèbre roman de Liviu Rebreanu. La description sommaire que je viens d'en faire est l'épure qui m'en reste en mémoire. Cette évocation me ramène, en effet, au titre des expositions dont il vient d'être question : *La nourriture qui lie*. Ce rapprochement m'amène à poser la question: de quel lien s'agit-il, au juste? Ce qui confère à la scène une force particulière, ce n'est pas le lien qui pourrait exister entre la jeune fille et l'officier. C'est plutôt cet éclairage bien particulier qui nous donne le sentiment que nous assistons à une *Dernière Cène* (et scène), un repas rituel et sacré dont la jeune paysanne n'est rien d'autre que l'officiant. A ce moment du film, tout comme dans le projet d'exposition, le lien que crée la nourriture se trouve du côté de la verticalité. Dans ce souvenir lointain, mais d'une précision surprenante, la scène m'apparaît comme une parfaite illustration de ce que peut être le „geste esthétique“ qui parvient à conférer de la hauteur à ce qui pourrait n'être que la simple consommation d'un repas fruste, fut-il le dernier.



Notes :

¹ Popescu, I., Anghelescu, S. (coord.). *Hrana care leagă*. Bucuresti, Martor, 2008.

Je m'en tiendrai ici à la partie de cette publication consacrée au projet muséographique.

² Pour reprendre l'opposition de S. Anghelescu entre „mancare“ et „hrana“ (op. cit. p. 28).

³ Ce duo qui fut à la base de la création du MTR, n'a pas toujours été « à l'unisson » mais a plutôt pratiqué l'art d'une „confrontation harmonieuse „, pour risquer deux métaphores à ce propos. Les textes cités sont extraits de Bernea, H. & Nicolau, I., *Ferestre si timp*. (Bucuresti, 14 septembre 2004.

⁴ Voir à ce propos „la querelle des étiquettes“ dans MM, in Martor, op. cit. \$\$\$\$

⁵ Voir Eliade, M., *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.

⁶ Un „test“ dont les deux parties (sole et cloche) figurent le ciel et la terre. Voir Mesnil et Popova, *Le four mobile comme image du monde* traduction en roumain : *Cuptor mobil-imagina a lumii* in „Dincolo de Dunăre“ Studii de etnologie balcanică, ed. Paideia, 2007.

⁷ Voir V. Mihailescu, „N-a fost să fie?“, titre difficilement traduisible, que l'on peut rendre approximativement par la formule „Fallait-il que cela n'advint pas?“. In *Dilema veche*, an V, nr. 239, din 11.09.2008.

⁸ Et il faut noter au passage combien semblables sont les choix d'objets qui figurent dans les deux expositions!

⁹ Le mur d'assiettes se trouve dans la salle du musée située à l'étage. Celui des „poinçons à pain „, se trouve au rez-de-chaussée, sur le chemin des „icônes“.

¹⁰ Il semble, (toujours au vu du CD) qu'il manque à cette seconde exposition, une conception d'ensemble, une structure, un point de repère qui crée un rythme entre les objets. (Comme on l'a vu, cette „structure“ ne fait pas défaut à la première exposition). Ici, les objets semblent avoir été « installés » comme autant de fragments d'un discours sur la nourriture, qui se veut sans doute exhaustif mais ne semble pas trouver sa cohérence esthétique.

¹¹ Prix de la meilleure mise en scène au Festival de Cannes 1965.





Title: "Nourishment – Matter and Spirit"

Author: Monahia Atanasia Văetiși

How to cite this article: Văetiși, Atanasia (monahia). 2008. "Nourishment – Matter and Spirit". *Martor* 13: 187-192.

Published by: Editura MARTOR (MARTOR Publishing House), Muzeul Țăranului Român (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-13-2008/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

Martor is indexed by EBSCO and CEEOL.

Nourishment – Matter and Spirit

Monahia Atanasia Văetiși

A few lines about our daily bread

Nourishment is always with us, from the moment we are born until we die; man has fallen from Heaven because of food, he is tamed and ennobled by refraining himself from food whereas redemption comes through nourishment too, through bread and wine, which stand for our Saviour's body and blood.

In the village world (and not only) the encounter with nourishment can be seen as a natural, biological fact: it stems from the need to consume what nature offers us in order to survive. It is a direct, immediate relationship between the peasant who tills the land and the land that yields its fruit and ensures his living. It is also a social and collective fact, a meal that establishes the connection between people, it puts family members together, favours an encounter with the stranger, with the traveller. It accompanies him and marks the most important life events: birth, wedding, death. This relationship is already mediated by a reference frame. Those who meet each other belong to a certain time and place, they have their own customs and traditions related to the way in which they lay the table, prepare food and actualize it. Thirdly, it is a religious, liturgical fact. Nourishment is symbolically articulated within a certain cult, it is now called offering, sacrifice, alms, Sacrament.

The relationship goes beyond the ordinary frame of daily life and of the link between people and embraces the spiritual frame of faith, of the encounter with God.

Therefore, the problematics of nourishment and food can be read from a religious perspective. The whole Scripture alludes to food, banquets, hospitality offered to strangers, sacrifices and food interdictions. The Gospels tell us about the wonderful multiplication of bread, about Jesus who made himself known in the breaking of bread after the Resurrection; the history of redemption is grounded in the Last Supper, in the course of which Christ gave himself as food to the apostles. In the heavenly kingdom we shall sit at the table with Abraham, Isaac, and Jacob.

Man has fallen from Heaven because of food, by eating too little he will let go of the heaviness of his body and he will come to know God. Ascetic literature informs us that eating only bread and water, eating every other day, eating after sunset are real „recipes“ for purification and for banishing suffering. The Church Fathers teach these recipes to their apprentices from one generation to another. On the other hand, the delights of taste or smell, the surfeit of food, the surreptitious food consumption are sins mentioned in any confession ceremonial and can be encompassed by one of the deadly sins: gluttony.

The Church Fathers' collections of apophthegms abound in urges to food restraint uttered in a serious and imperative tone: *An old man told us: my sons, I spent my time fasting in the depths of the desert with other fathers for 70 years and there we used to eat nothing but vegetables and a few dates or He said again: my sons, satiating the hunger of the starving poor is a wise way to fast.*

The sin of gluttony can be opposed to the virtues familiar to all Philokalic Fathers: restraint, the fast, hunger, thirst, dry food, late-night eating, and scarce food. This happens because the fast is a powerful weapon against the evil, a weapon in the invisible war which, once understood and properly waged, will finally lead to victory and joy.

Consequently, nourishment acquires spiritual attributes, the course of the daily monastic life is a rhythmic ordering of two essential moments – the religious service and the communion dinner – whereas monastic ceremonies point out the mistake one makes by not participating in them. Canons are issued for those who do not go to church or to the refectory. The meal itself is transfigured and goes beyond the immediate level of satisfied bodily needs because during the meal a Christian brother is ordered to read to the others from the writings of the Holy Fathers or from the Lives of the Saints. It is spiritual nourishment, which keeps your mind alert and focused on God, and prevents you from relishing food as such.

The Typikon and the prayer books carefully designate the fast days and the prayers for absolution. A beautiful statement borrowed from *The Typikon of Saint Savvas*, which can sometimes be found in *The Triodion* or *The Pentecostarion* at the end of the religious service held during a certain day: „the brothers are gratified by wine and oil“ or „the brothers are shown a token of gratification for their exhaustion during the wake“. The *Triodion* contains clear directives for both bodily and spiritual nourishment, which

are used on the first Saturday of the Great Lent (the feast of St Theodore): „Saint Gregory of Nyssa's Homily in Praise of St Theodore is read out before Dinner. The food consists of boiled grains, white and black olives, and oily broths; should we have „coliva“ (boiled wheat), we also partake of two glasses of wine in honour of the Saint“.

Therefore, traditional society, together with religious experience, regards nourishment as one of the essential elements that articulate the life of its members. This is why the theme has a special place in an ethnology and anthropology museum.

The Nourishment that binds

Nourishment is the theme of the last exhibition room opened at the Romanian Peasant Museum as a part of the permanent exhibition previously designed by Horia Bernea. Ioana Popescu, Lilla Pasima, Cosmin Manolache are some of the most loyal followers of the original concept promoted by the museum who conceived and mounted this exhibition.

The scarcity of means, the rooms arranged as an open installation, the exhibits that reveal themselves, instead of being described, the subjective reconstruction of the theme, the emphasis laid upon the overall perception of the room as well as upon the possibility to „read“ each object place this room in the natural succession of the rooms that have already been designed for the permanent exhibition hosted by MȚR.

Suggested by an apple displayed in a case, the fall of man caused by food is the starting point of an ascending journey embodied by a spiral floor-board which highlights a few stages of the viewer's relationship with nourishment along the way that leads to the sign of victory: the holy Trinity painted on a church banner is the final point of the ascending journey. Glass-covered cases cut out in the floor spread here and there along the journey, displaying wheat, barley and oat seeds, corchoruses, and bakings. This is a



place for fasting, a space meant to remind us that „fasting thins blood but ennobles the heart and bring people closer to God“. We are climbing towards the icon of the holy Trinity painted on the church banner.

A few peasant art objects, graffiti, photos and texts are placed all around the space shaped by the intersections of light and shadows: manuality, a wide range of materials and perspectives, only few objects that rely on powerful suggestion. The texture of a towel reveals the silhouette of some churches with a staircase leaning against them and makes you think of a step-by-step climb to God's house. Several carpets displaying the Tree of Life motif are arranged like a cross and allude to the thresholds and crucial moments encountered along the way.

Everything complies with the same aesthetics of suggestion, of minimalist symbolism contained within a few signs. It is a multi-layered exhibition (in the proper and the figurative sense, due to the presence of multi-levelled significance). Tradition and the village world can be read in many ways in all the rooms of the museum: 1. by a direct, unmediated encounter with the object; 2. by understanding the context that created these suggested, not demonstratively exhibited, objects, by understanding their environment and usefulness, and 3. by having access to the written document, to the word texture that endorses, motivates or explains it. These three reception levels can also be found in the way in which the *Nourishment* room has been conceived. Ceramic vessels, towels, peasant household objects and tools are all piled (including their inventory number) in a warehouse-like corner resembling a museum glass case. It is a small core of a classic type of exposition (as is the case with all the rooms of the museum which are nonetheless arranged in a manner which seems to parody the very traditional exposition: see the agglomeration of mannequins dressed in peasant costumes, decorated eggs, corchoruses displayed one near the other in a real *horor vacui* spirit) whose ostentation breaks all the clichés about

ethnographic museography. The exhibition also includes all categories of peasant art objects related, or alluding, to nourishment. It ranges from glass icons depicting the Heavenly Supper and the Last Supper to utilitarian ceramics, textiles, and agricultural or household tools.

Secondly, the installations that refer to different times and spaces and the associations between text and image underlie the reconstruction or the suggestion of the cultural contexts that created and endorsed the object. One can make a few „stops“ along the ascending journey which captures man's life, each of them being an opportunity for having a meal: the repast of the three Fatal Sisters who spin, weave and cut the thread of life is suggested by three peasant household tools: the hoe, the pitchfork, and the rake. The connection can only be made by a text whereby the power of suggestion is immediately assimilated. The wedding dinner is also conventionally suggested by knot-shaped bread and an item of peasant clothing. The dinner for the dead, that is, the funeral repast, is suggested by the tree of the dead adorned with apples and knot-shaped bread and accompanied by the custom of commemorating the dead 3, 9, and 40 days after their death.

The third reading level that connects everything is offered by Room II, which is a halting place-study room, as many others in the museum, where documents, sources, and the fountainhead of all these things are stored. The text is generally integrated in the exhibition at the MTR in a very subtle way: there are visible, explanatory texts that are part of a certain installation, informative texts that are discreetly placed in the margin or enclosed in portfolios that can be consulted by visitors. On the other hand, there are parallel, complementary texts that give coherence to the theme and multiply reading grids, helping the visitor establish a relation between the language of objects and language as such. In the small study rooms designed in the museum the visitors can sit at a table where they can start reconstructing a village school in



writing. Thus, they immediately acquire a new status, they become an active part of the exhibition and, once inside, they have the chance to enter a specific world and to understand the manner in which it was created rather than simply walk through the museum.

At this point, the exhibition passes from a conceptual (recipe portfolios, histories of bread, liturgical texts about nourishment, books and collections of sayings about nourishment) and iconographic level (icons depicting the Last Supper and photos) to everyday objects. The ordinary household kitchen is presented by means of a few kitchen utensils, pots, recipes, cookery books, an apron, knives, spoons, etc. In a world in which rurality and Orthodoxy merge together, modernity and urban civilisation gradually make their presence felt by the dimension of domestic life, otiose facts, small clichés and trivial things that accompany any culinary success or failure. There is a more prominent anthropological dimension of nourishment here compared to the first room where the ethnographic background is more visible. Nourishment is related to the historical conditions of its production, to the values it imposes on society or to the cultural relations it generates. Drying herbs, traditional customs like pig slaughter, the sacralised ritual of making bakings for religious services hint at a wide array of social relations and representations and are living proof that nourishment is both the object and the subject of social structures and processes in all rural or urban societies.

The spiritual dimension and the religious experience make their presence felt here once again: apart from the *prayers before dinner*, the *prayers for the blessing of „coliva“* (boiled wheat), the *prayers said before tasting the grapes on the 6th of August*, prayers for the blessing of cheese and eggs on the Sacred and Great Easter Sunday taken from the *Prayer Book* and included in the portfolios that can be consulted by visitors, apart from the exhibited icons, choruses and communion bread – that are said to be part of the traditional village world in which the Church and faith were a living presence – we also find a list of persons invited to the royal dinner, which is considered to be a „Spiritual Feast“ because King Carol turned 7 and his first Prayer Book was offered as a gift.

This is one more reason to say that the permanent relation with the sacred preserved by the whole texture of the exhibition is sometimes vague, sometimes explicit. Everything is embodied by the sign of the cross. It has already been said that the cross becomes the motif that connects not only the objects exhibited in the last room, but also the whole exhibition hosted by the museum. In the village world and in the peasant art world that are finally put on display by such a museum, the cross is the universal sign or „Cruce-n casă/Cruce-n masă/Cruce-n toți patru cornuri de casă/Dumnezeu cu noi la masă!“ („The Cross blesses our home/The Cross blesses our food/The Cross blesses the four-cornered home/With God we will partake of food“), as the text above the entrance to the *Nourishment* room says.





Title: "La nourriture. Quelques images et réflexions autour de l'exposition *Hrana* du Musée du Paysan Roumain, à Bucarest"

Author: Ioana Ghenciulescu-Violet

How to cite this article: Ghenciulescu-Violet, Ioana. 2008. "La nourriture. Quelques images et réflexions autour de l'exposition *Hrana* du Musée du Paysan Roumain, à Bucarest". *Martor* 13: 193-198.

Published by: Editura MARTOR (MARTOR Publishing House), Muzeul Țăranului Român (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-13-2008/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

Martor is indexed by EBSCO and CEEOL.

La nourriture

Quelques images et réflexions autour de l'exposition *Hrana* du Musée du Paysan Roumain, à Bucarest¹

Ioana Ghenciulescu -Violet

La nourriture entre ville et village

En essayant de réfléchir par écrit sur la nourriture, je ne me sens un peu gauche, d'autant plus que cette fois **la Nourriture** est un sujet d'exposition et son hôte le très connu MPR (Musée du Paysan Roumain), à Bucarest.

Manger, ce n'est pas un sujet à prendre à la légère, dans aucune des civilisations que je côtoie et l'importance qu'on accorde à cet acte à différents moments de notre vie, écrase un peu mon courage, surtout dans une démarche littéraire. Même si tout ceci reste difficile à décoder et à retranscrire j'espère réveiller au moins l'intérêt de ceux curieux de ce que le mot « nourriture » peut susciter, en terme de références, ou tout simplement comme état d'esprit.

Le point de vue énoncé ici, pourrait ressembler à un récit à rebours, d'un pèlerin en chemin vers son pays d'origine. Les impressions se mélangent, car la nourriture est toujours liée, je crois, à beaucoup d'autres choses que l'acte d'ingérer des aliments.

Quand nous voyageons qu'en plus nous vivons ailleurs que là où nous avons grandi, nous nous trouvons souvent différents. Nous n'arrêtons pas de comparer tel ingrédient, telle cuisson, tel moment, à un probable autre moment de notre passé, en essayant de retrouver le goût de la « madeleine ».

Aimes-tu ceci ou n'aimes-tu pas cela ? Mais qu'est-qu'on mange chez vous ? sont des questions auxquelles il faut souvent répondre. Alors on essaye de creuser sa mémoire pour trouver l'époque d'avant, celle d'avant l'ère du « *Presque la même chose* ».

En proie à toutes ces interrogations et dans l'espoir de trouver un début de réponse j'ai commencé une quête à travers l'exposition *HRANA*, des traces et des coutumes de mes aïeux.

Le parcours créé pour cet accrochage temporaire, au MPR, vous plonge d'emblée dans un monde lointain, surgi d'un autre âge, en dépit du fait que le thème choisi est toujours un « sujet d'actualité ». À regarder cet assemblage d'objets et d'images pourrions-nous imaginer aujourd'hui, notre nourriture sans four, sans frigidaire, sans conservateurs ou emballages sous vide ?

Ces réflexions me poussent inévitablement à considérer ma visite comme un aller – retour entre ce passé au village *pas si lointain en somme* et notre *ici et maintenant quotidien*. L'analyse du *manger* comme action se prête à répondre ainsi d'une manière très simple à : *Quand ? Quoi ? Comment ?*

Ces trois questions, mériteraient bien entendu un déploiement dans des variations multiples, (selon l'âge, la période ou le style de

vie de chacun) pour lesquels bien évidemment l'espace et le temps manquent ici. Deux lignes directrices restent cependant très perceptibles dans l'exposition. Les deux peuvent, je crois, co-exister en ville aujourd'hui, comme jadis au village et je les saisis comme prétexte pour ma quête. Je voudrais parler d'–**une nourriture de tous les jours** « *les jours ordinaires, de travail, de labeur* » disons, et d'–**une nourriture pour la fête**.

A première vue, pour la catégorie que dans cette déambulation j'identifie sous le syntagme, la **nourriture de tous les jours**, il existe des similitudes de comportement entre le paysan et les citadins que nous sommes. Pour ceux d'entre nous qui avons à l'esprit les principaux moments de la journée restons déjà aux trois repas quotidiens; comme ceux pris chez soi le matin ou le soir et pour beaucoup, ceux du travail, à midi.

J'aperçois dans la grande salle en entrant dans l'exposition à même le sol la présence d'une tourte, de bols en terre cuite et de cuillères en bois que j'imagine remplies de lait, ou de soupe de légumes, à côté de la mamaliga, ou d'autres céréales en bouillie et de l'ognion cru.

Au village – il est vital de manger quelque chose pour aller travailler le matin et souvent on cuisine. Il y a à boire et à manger. Tout le monde mange avant d'aller au champ, parents comme enfants tandis qu'en ville pour aller travailler nous sommes pressés ; – nous buvons thé, lait ou café, debout dans la cuisine, tout en sachant qu'il vaut mieux ne pas partir le ventre vide et qu'il faut manger quelque chose. Mais il est rare qu'on mange de la soupe !

Qui se lève tôt parmi les citadins a tout de même du pain grillé, de la confiture (je parle du fameux *continental breakfast*!) Les céréales qu'à notre tour, nous consommons, sont emballées sous vide, et vendues ayant pour l'encouragement de chacun l'étiquette souhaitée : *maigrir, force, vitamines* etc . Tout ceci est vrai aussi pour nos enfants avant d'aller à l'école.

A midi le même type de comparaison peut s'avérer difficile, entre ce que le paysan roumain

embarquait (dans une besace ; polenta de nouveau, lard ou fromage, ognion,) pour partir au travail loin de chez lui dans champs ou pâturages et les mœurs citadins de nos « repas d'affaires », les restaurants, les cantines ou les sandwichs.

Pour le moment du dîner cette parallèle devient un peu plus hasardeuse encore; entre le repas du paysan après le travail ressemblant étrangement à celui du matin entre et ; le cru, le cuit, le préparé – acheté – sorti du « frigo » du citadin.

Ainsi gardant le fil de mon parcours, je me vois obligée de passer rapidement en revue une autre référence au temps, en abordant la nourriture. Il s'agit cette fois de la préparation des denrées alimentaires et de leur utilisation spécifique selon les saisons.

A regarder plus attentivement, nombre de procédées comme : fumer, sécher, saumurer, etc. sont évoqués durant ce parcours dans l'exposition par images et objets dont on laisse deviner l'utilité en accord avec une période bien précise de l'année. Pour les citadins que nous sommes, serres, récoltes poussées et congélateurs ont presque fait oublier qu'on ne mangeait pas des tomates fraîches en hiver, chez les paysans.

Ayant déroulé le trajet de la journée ordinaire un peu vite, la prochaine question qui me vient à l'esprit est celle liée à la nourriture de bêtes.

Ce chapitre occupe une place importante dans l'exposition, car nous pouvons aisément imaginer le paysan à chaque moment de la journée, en présence de ses bêtes ; le bétail, (chevaux ou ânes utilisés au champ, vaches ou moutons qu'il faut traire le soir), dans la basse cour avec : poules, canards, oies ou dindes.

Si pour nous à la ville, il va de soi de traiter nos animaux de compagnie en les « humanisant », notre tâche nourricière à leur égard se résume désormais dans le choix – somme toutes – limité entre l'une ou autre marque de croquettes ou de graines et pour certaines à une ou deux



promenades quotidiennes. Il nous semble déjà plus difficile de penser à l'individualité de telle brebis ou tel porc cuisiné en gigot, sans parler du temps reparté en soin que le paysan, tout au contraire de nous, se doit d'accorder au pâturage, au ramassage ou stockage du foin et des graines, ou à toute autre activité liée à la nourriture des animaux.

Dans la même première grande salle, sur les simézès des photographies montrent les bêtes susnommées, immortalisées à côté des membres de la famille paysanne. Leurs images stylisées ne sont absentes d'ailleurs ni des décorations (céramique, bois sculpté) ni des icônes sous verre traitant différents sujets.

Nous apprenons ainsi que dans le quotidien du paysan, ces animaux sont nommés, choiés, et leur sacrifice pour nourrir la famille se fait avec un accompagnement certain. Il est même dit qu'il sont déplorés par tous et « pleurés » par femmes et enfants.

Impossible désormais, de parler ici, du sacrifice des animaux sans penser à la fête : fête religieuse, mariage ou enterrement ; les grands moments de la vie, qui sont ponctués et célébrés par des repas spécifiques. De cette façon, ayant une transition toute trouvée, je me réjouis de « glisser » vers la deuxième partie de la grille d'analyse : **la nourriture pour la fête.**

Une table rectangulaire dressée de blanc occupe une bonne moitié de la grande salle dédiée à cette exposition. Sur la nappe décorée de rangées de graines en forme de croix, se trouvent des tourtes et des brioches, savamment tressées, des œufs de pâques décorés, des récipients divers en céramique.

Impossible cependant pour moi de déceler quelle fête occupe quel compartiment dans cette étalage, vu que chaque événement, ou région a son esthétique propre.

Un œil profane peut tout même constater que toute forme donnée ici même à un simple pain, revêt une importance particulière. Il est tout aussi évident que cette fois la nourriture est destinée à être d'abord montré, regardé et

ensuite partagé avec un cercle plus élargi que celui de la famille au quotidien.

En cherchant des indices votre regard pourrait se poser sur un étrange arbre se trouvant au vis à vis de la table dans l'axe central. Décoré de formes en pâte cuite, autrement tressées, suggérant personnages, animaux fragments de corps, la « coutume » veut, dans certaines régions de la Roumanie, qu'on plante cet « arbre » sur la tombe d'une personne à son enterrement.

Je ne connaissais pas cette habitude, mais les formes me semblent familières et je me souviens d'avoir admiré bon nombre de ces mêmes figurines dans l'exposition* (*Le diable au corps*) à la Grande Halle de la Villette à Paris, exposition portant sur la pâte cuite et le pain dans les fêtes traditionnelles d'Europe.

Il faut avouer qu'en ce qui me concerne, mes habitudes sont citadines et que tout ce que j'ose imaginer autour de la nourriture au village ressemble bien un bloc d'images surgissant un peu nuageuses de ma mémoire. Partant de la préparation de mets de chaque jour, jusqu'à ceux pour la fête, sans oublier les gestes, boissons, musiques, traditions afférentes, j'ai peur d'avoir à faire plus à un film de fiction qu'à une réalité vécue.

Mes expériences à la campagne étant à ce point réduites ou alors très précoces, j'essaye de passer en revue rapidement des moments festifs vécus sinon à la campagne au mois en famille, pour renouer avec des traditions qui ont pu perdurer chez des gens « de la ville » comme moi.

Ce qui me reconforte dans l'idée d'une réalité palpable de quelques épisodes, sont les autres mémoires des sens qui m'apparaissent et me reconfortent dès l'approchement des feuilles séchées et des épices alignés le long des murs.

Goûts, odeurs, bruits semblent de plus en plus présents à mon esprit, au fur et à mesure que je traverse la grande salle, pour me diriger enfin vers un deuxième espace, plus petit et rempli de dizaines de livres et petites plaquettes. Celles-ci contiennent à leur tour mille indices sur des plantes et autres denrées alimentaires. Dans ce brick à brack on peut s'instruire tour à tour



sur la fabrication des mets, leur présentation, leur stockage, leur conservation, les remèdes qu'elles constituent, leurs vertus sans parler des petites comptines, des mots d'amour, incantations et d'autres paroles liées à la nourriture.

Est-ce que vous utilisez du safran, du cumin, du thym, des clous de girofle, de la menthe, du lait du beurre, de la crème ou de l'huile ?

Ces questions m'ont été posées maintes fois depuis que je vis à l'étranger: Je me suis en effet mise à raconter, ce qu'on cuisinait en famille (plutôt chez ma mère ou mes grand-mères, tantes, amies), et finalement je finissais par trouver quelques points communs avec les plats et les habitudes de mes hôtes. Les détails de la **nourriture pour la fête** deviennent prétexte pour un « pense-bête ». Mais évidemment la particularité « d'une nourriture » réside dans les détails, dans la manière de recevoir, dans un état d'esprit, dans les mots qu'on met autour. C'est finalement tout cela qui change le goût des plats et qui donne le « cachet » à un lieu et à un événement. Ces secrets que l'on se transmet tout au long des générations ! Dans mon souvenir il s'agit là d'un ensemble de gestes et d'ingrédients très précis chaque fois, difficiles à quantifier et encore moins évidents, à résumer en quelques mots.

Pour ceux qui se plongent dans la lecture des récits et recettes, cette partie de l'exposition a le mérite de raviver presque dans le détail, des sensations liées à une communauté et à une communion autour de la nourriture. Elle fut pour moi l'occasion de revisiter – c'est vrai à grande vitesse, quelques événements importants liés à l'enfance, qui m'ont rendu nostalgique mais aussi désireuse de partager ces sensations avec mes amis en France.

J'aurais volontiers voulu leur rapporter quelque chose de plus matériel et autrement tan-

gible que mon récit sur les sensations vécues dans l'exposition. Il m'a semblé d'ailleurs que pour les visiteurs de cette salle, étrangers à la langue ou à la culture roumaine, ce même plaisir issu de la lecture des tablettes, ne pouvait être partagé.

En sortant, j'ai fini par trouver un beau livre à la librairie dans l'enceinte du Musée.

Les histoires, du porc aux Editions Martor, est un petit ouvrage, écrit et illustré lors d'un atelier de créativité avec les enfants. (Activités pour le public organisées régulièrement par le Musée).

Prenant *le sacrifice du porc la veille de Noël* comme prétexte, ce petit ouvrage donne la parole aux enfants de la ville pour s'exprimer par dessins ou écritures sur une coutume de la vie paysanne.

Je fus émue par la vivacité de leurs récits sur un épisode auquel sans doute peu d'entre eux ont participé réellement! J'imagine que l'atelier découlant de cette même exposition au Musée fut une réussite tant dans l'évocation des détails que dans l'atmosphère retrouvée d'une tradition. Mais surtout j'ose espérer que ces enfants ont eu le bonheur assister au moins une fois dans leur vie à la préparation d'un repas traditionnel. En même temps il est évident qu'en vrais citoyens d'aujourd'hui ils se sentent libres d'exprimer leurs sentiments et points de vue différents quand à l'animal et le sort que lui réserve cette coutume.

Qu'il me soit permis ici de saluer l'équipe du Musée pour son initiative d'avoir pensé et organisé cette belle exposition et aussi de formuler le vœu, pour le futur : « A quand, d'autres ateliers interactifs, expositions itinérantes, traductions, permettant une plus large reconnaissance des efforts fournis pour cette réalisation muséographique ? »

Note :

¹ Ioana Violet est artiste et aime énormément les musées. Elle passait ses vacances à Bucarest en visitant des expositions. Sans se rendre compte de notre expériment des deux visions expographiques sur le même thème de la nourriture, elle raconte la visite de l'exposition temporaire „Hrana“ et du cabinet d'étude de l'exposition permanente „La nourriture qui lie“...



Title: "The Food that Binds"

Author: Anca Oroveanu

How to cite this article: Oroveanu, Anca. 2008. "The Food that Binds". *Martor* 13: 199-214.

Published by: Editura MARTOR (MARTOR Publishing House), Muzeul Țăranului Român (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-13-2008/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

Martor is indexed by EBSCO and CEEOL.

The Food that Binds

Anca Oroveanu

The Food that Binds

Edited by Ioana Popescu and Șerban Angheliescu

Graphic design: Lila Passima

Martor Publishing House, Museum of the Romanian Peasant, Bucharest, 2008

The publications of the Museum of the Romanian Peasant, whether conceived for its exhibitions or independently of such events, are familiar to any frequent visitor of this museum. They had from the outset a special stamp, and are described on the site of the museum as being closer to the category of „books as objects“, a definition under which many of them might be fittingly included. Their handicraft character would put them alongside contemporary „artists' books“, were it not for the spirit of humility in which many of them were conceived and realized. But even those among them that do not have conspicuous features of this kind show a particular care, an effort to actively promote a culture of the book, which is becoming increasingly rare, and which makes them specially attractive. This is also true of the book about which I am writing. While more like a book in the current sense of the word, everything in it – from its format, its cover (a watercolor by Horia Bernea, several of whose delicate pen and ink „vignettes“ are also included in the book), the



quality of the paper, the ways in which images of various kinds relate to texts that are comparably diverse – makes of it an unusual book. *The Food that Binds* (together with the revised edition of *Noah's Ark. From the Neolithic to Coca Cola*) is among the first books published by the newly established publishing house of the museum, *Martor*. It accompanies the recently opened exhibition at the museum, devoted to *Food* (more precisely, that section of this exhibition that has been planned as part of the permanent display). It would then seem that this book

belongs to the species „catalog“. But it has few of the features usually associated to such publications: no list of works, no technical or interpretive indications concerning the works on display in the exhibition (and given the nature of the exhibition, one may imagine that this would have been not just difficult, but perhaps also pointless); and it doesn't turn – as many such publications nowadays do – into a substitute of the exhibition itself, to the point of discouraging its potential visitors from going to see it. It is, indeed, related to the display, in a close, but complementary, rather than substitutive manner. This relationship is particularly obvious in the opening part, where one can read the conceptual project of the exhibition (due to Ioana Popescu), and its curatorial project; to my regret, this text, as the previous one, is claimed by no one; one can surmise that it is a collective effort of the curators of the exhibition, on which Ioana Popescu worked with Lila Passima and Cosmin Manolache. This text is accompanied by a few photographs showing the spiral wooden structure which is the center-piece and the binding factor of the „installation“ in the first room, giving the reader a foretaste of how the exhibition might look. But we are left free to imagine it, to configure and reconfigure it in our minds, even after having seen it.

The conceptual project starts by saying: „We are what we think, what we accomplish, say, or dream. But in our living substance, we are what we eat. Angels don't eat, they merely pretend to. We are the flesh and blood of sacrificed animals, we feed through violence and death, we are the milk of woman, of sheep or cow, sweet and gentle food, we are the crop of plants put to death, such as corn, or of plants gathered painlessly, like the apple or the mushroom. We are, symbolically speaking, the killed animal or the tortured plant, buried, cut, set on fire, matter having undergone martyrdom, that becomes infused with power through sacrifice and initiation.“ These words are suggestive both for the ideas that inspired the exhibition, and for those around which the book

is composed. Here and there, a double orientation of the „spiral“ gathering them is apparent. The spiral is an appropriate emblem, since it embodies or inscribes both the general ascending and descending movement, and the roundabout paths, the tensions, detours, the occasional halts on this trajectory. It binds and segregates. It points to a dramatic relationship with food, bearing the mark of the Original Sin, and of lesser sins succeeding it, of violence and death, but also of the promise of redemption; and it also points to more relaxed and peaceful ways of relating to it, though here too there is a constant oscillation between austerity and over-abundance. Several texts (by Ioana Popescu, Șerban Anghelescu, and Costion Nicolescu) reflect from a variety of viewpoints on the ample territory thus opened for our prospection. The book includes, in addition, two mini-anthologies, entitled *How others see us* (with excerpts from Paul Morand, Anton Maria del Chiaro, Aglaja Veteranyi, and what I suppose to be a section from a larger paper by Carmen Andraș, documenting the culinary experiences and impressions of British visitors to this part of the world), and *How we see ourselves* (through a larger sample of writings, whose heterogeneous nature makes them all the more telling: chronicles, travel accounts, literary works, memoirs, texts with some scientific pretense). In-between are interspersed fragments of folk verse, and – most importantly – a large variety of visual documents from different times, many of them photographic.

May I be allowed a slight criticism towards a book in every way so carefully and lovingly conceived: more detailed indications concerning the sources of the texts, and additional information on the visual documents (where possible) would have been welcome. Extending to publications the „no labels“ principle of display adopted in the museum seems somewhat excessive; surely, a solution could have been found for including such information tactfully, without endangering the rhythm, and the visual elegance of the book.





















Când Mă născ - | Și-m cap că-Mi
 țigăria | punea
 | Comăncă de spim







